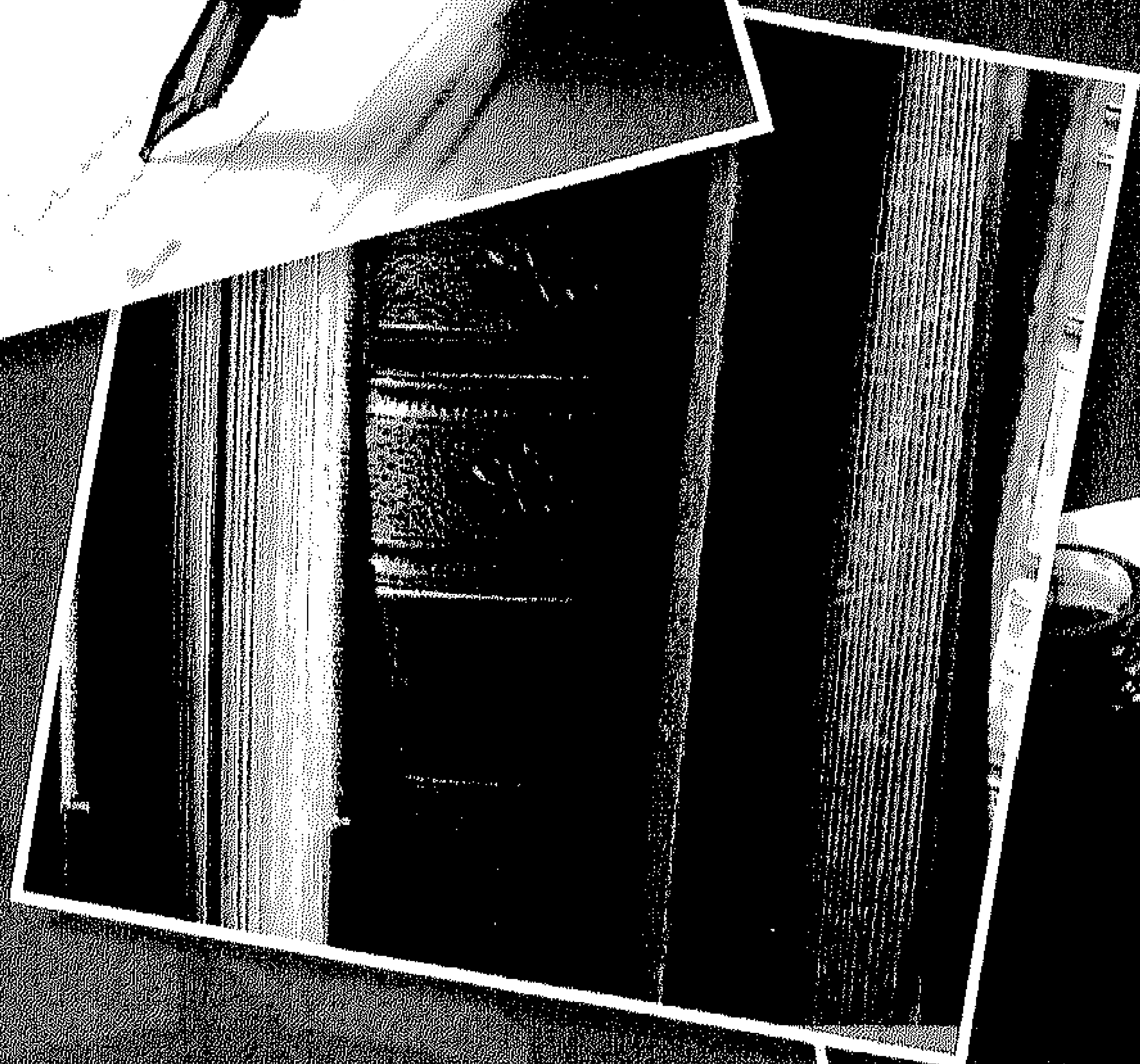
C R I T I C I S M

مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة

ترويض النص وتقويض الخطاب

د. حفناوي بعلي




منشورات أمانة عمان

مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة

• مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة
• د. حفناوي بعلي
• الطبعة الأولى ٢٠٠٧
• الناشر: أمانة عمان
عمان - الأردن
أمانة عمان الكبرى
الدائرة الثقافية - شارع الأمير محمد
ص. ب ١٣٢ - عمان
تلفاكس: ٤٦٢٤٧٤٩
www.amanaculture.jo

• الطباعة: مطبعة السفير هاتف: ٤٦٥٧٠١٥

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠٠٧/٩/٣٠٠٩)

٨١٠,٩
بعلي، حفناوي
مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة: حفناوي بعلي، عمان: أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٧
(   ) ص.
ر.إ: (٢٠٠٧/٩/٣٠٠٩)
الواصفات: /الأدب العربي//النقد الأدبي//التحليل الأدبي/

• تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة

ترويض النص وتقويض الخطاب

د. حفناوي بعلي

الإهداء

.. إلى روح البروفيسور الدكتور:

إحسان عباس

.. إلى روح البروفيسور الدكتور:

إدوارد سعيد

.. إلى أستاذي البروفيسور الدكتور:

أحمد ماضي

.. إلى الصديق الناقد الكبير الأستاذ:

عبد الله رضوان

.. في ظلالكم وعلى ذكراكم ومع أطيافكم

.. أرفع إليكم هذا الكتاب

.. فتقبلوه قبولاً حسنا

.. مع الحب الكبير والتقدير

د. حفناوي بعلي

فهرس الموضوعات

المقدمة

بدأ النقد العربي الحديث يتشكل في أحضان الليبرالية أو شبه الليبرالية، التي سرعان ما أعلنت قصورها وتراجعت مفاهيمها، كما تحولت الليبرالية عن مسارها في مرحلة لاحقة، لعل مرد هذا الانقطاع في مسار الحداثة العربية إلى أزمة البرجوازية، أو الليبرالية العربية. ظلت تحاول في نهضتها الفكرية التمثل بفكر البرجوازية الغربية، واستمرت المحاولة قرابة قرن، مرت بتجارب شتى، نجدها في أعمال أولئك المفكرين النهضويين، ممن اعتقدوا أن البرجوازية الليبرالية بإمكانها، أن تلعب الدور التاريخي نفسه الذي قامت به البرجوازية الغربية، فكان لهم دور كبير في نقل الفكر الحديث، وأدواته النقدية إلى الفكر العربي.

ليس التأريخ لبدايات التفاعل العربي مع النقد الغربي، سوى تأريخ لبدايات التفاعل مع الثقافة الغربية. فالنقد جزء من الثقافة العربية التي أنتجته، والتي يصعب تصور مرحلتها الإحيائية دون المؤثرات الغربية، وكان من الطبيعي أن يتلقى دارسو الأدب تأثيرات غربية كثيرة أدت إلى الانعطاف بالتناول النقدي، فكرا وتذوقا وتحليلاً في تطلعات جديدة. تمتد قصة النقد العربي الحديث في توتر متصل، يشغله الحنين إلى الموروث، وما يتضمنه من المحافظة على الهوية حيناً، وتغريه الحداثة الغربية حيناً آخر.

امتد الاهتمام الإحيائي إلى الدراسات الأدبية، فظهرت كتابات يستعيد بعضها البلاغة العربية، ويؤسس بعضها الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي. وقد جاءت تلك الكتب والمقالات تحمل بعض السمات؛ كتجديد العلاقة بالتراث في ضوء العصر، ومظهراً من مظاهر طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، سعت لفتح آفاق المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي. تمهد الطريق في السياق الإحيائي ولقاء العرب بالغرب، لتطور آخر في غاية الأهمية، ضمن التفاعل بين العرب والثقافة.

فبعد تلك الاجتهادات من غير المختصين، جاء دور التخصص بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية، نتيجة طبيعية لانتشار أثر المؤسسات الجامعية، وانتشار التعليم الأكاديمي في بعض الجامعات العربية، وعودة البعثات الطلابية من الجامعات الأمريكية والأوروبية، وظهور دور النشر والترجمة، والصحافة المتخصصة. وكان

ذلك بمثابة الإعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة أكثر منهجية وحداثة. مرحلة يمكن اعتبارها مرحلة البدايات الأولى لحضور النقد الجديد الغربي في النقد العربي الحديث على شكل مترجمات.

تميزت نهضة النقد العربي الجديد، في بداياتها بإعادة المحاولة القديمة، والاستعداد لولادة ثانية، ولادة فكر جديد موضوعي، تصادف في انطلاقته مع بلوغ "النقد الجديد" أوج عظمته. وكان لزاماً على النقد العربي الحديث، الذي ولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية، أن يراجع أدواته ومسيرته، ويتخلص من النقد الرومانسي. ومن هنا يستطيع أن يؤسس البداية الجديدة، والتحرر من عقدة "النموذج التراث"، ومن وجدانية الرومانسية، ومن حتميات النقد الاجتماعي والتاريخي، والانطلاق من "النص وإلى النص"، أي الانطلاق من داخل النص بمعزل عن عوامله الخارجية، وبذلك تتأسس الكتابة النقدية الجديدة، بوصفها شهادة ورؤية جديدتين.

نستطيع القول عموماً أن النقد الجديد في الوطن العربي، بدأ يأخذ شكلاً جدياً، وإن لم يخل من محاولات متعثرة، ظلت تقف عند مرحلة "البلاغة"، التي اهتمت أكثر بالشكل وصورة الكلام والصياغة.

حاولت التمييز بين البعدين الفني والجمالي. كان هدفها تحرير العمل الفني من تعلقه بمؤلفه فقط. فالأعمال الفنية في رأي هؤلاء، ينظر إليها باعتبارها مستقلة. وقد برز هذا التوجه خاصة عند النقاد العرب الجدد. هؤلاء الذين بدأوا ينظرون إلى النتاج الأدبي والفني على أنها نتاجات في ذاتها، مع وجود خصائص بنائية مميزة لها، مثل التوترات والمفارقات ومسارات النمو والتطور وأنماط الغموض، وغير ذلك من الخصائص. لقد وجهوا اهتمامهم نحو القراءة القريبة، أي قراءة النص من داخله وليس من خارجه.

تظهر التداولية كدرس جديد، أو كدروس جديدة، ما دمنا لا نستطيع الكلام عن تداولية واحدة، بل عن تداوليات متعددة، يوحدها العنصر الشكلي لممارسة سلطة المعرفة والاعتقاد في إطار استراتيجيات توجه النقاش – والحوار، ما دام ارتباط الحقيقة قائماً على حركة التواصل واستهداف المعنى. وقد طبقت التداولية في مجالات عديدة؛ منها المجال الثانوي، وفي المرافعات، والمناظرات السياسية، وفي

المجال الاقتصادي والاجتماعي، وأيضاً في الدراسات الفلسفية والمنطقية، واللغوية والأدبية. فلا غرابة إذن أن نصادف العديد من التداوليات:

-تداولية البلاغيين الجدد. — تداولية السيكوسوسيولوجيين. — تداولية اللسانيين. — تداولية المناطقة والفلاسفة.

شكلت الأسطورة في القرن العشرين ظاهرة قوية في الأدب العالمي الحديث، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتماماً متزايداً بتوظيف آليات هذا المنهج النقدي الأسطوري، في مقاربة النصوص الإبداعية؛ شعراً ونثراً، وإن تفاوتت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في تطبيق آليات هذا المنهج، فذلك يرجع أساساً إلى حداثة المنهج في حد ذاته، واختلاف طرائق التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية، نظراً لاختلاف الأجناس الأدبية، ومدى ثقافة المبدع، وقدرته الفنية على الاستفادة من المصادر الأسطورية، وبنائها بناء فنياً يعكس رؤيته الفكرية والفنية.

يقوم المنهج النقدي الأسطوري على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة، ثم يصنفها تصنيفاً نوعياً، ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية، موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي، ومدى احتفاظها بخصائصها، كشخصية، أو حداثة، أو موتيفاً أسطورياً، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي.

تطور النقد الجديد في مراحله المتأخرة، نحو ما يعرف باسم "نقد النماذج العليا" أو النقد الأسطوري. يتصل هذا النقد في جذوره، بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة، ومن ذلك ما أوردته الآنسة "جسي وستون" حول أسطورة الكأس المقدسة في كتابها "من الطقوس إلى أدب الرومانس"، وما ذكره الأنثروبولوجي الإنجليزي "جيمس فريزر" في كتابه الغصن الذهبي، وإدوارد تايلور، وأرنست كاسيرر، وماكس مولر، وت. س. إليوت، وشتراوس، وجيلبير دوران، وإلياد مارسيا. والآنسة هارسون، ولورد روجلان، وبراون وفرانز بواس، ومالينوفسكي، والآنسة مود وكين، ونورثروب فراس، وغيرهم.

تشير مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة إلى التوجه الذي أخذ ينمو بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في

توجيه الخطاب والقراءة، نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية.

يرتبط تاريخ النقد الثقافي بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال: هوركهايمر، وأدورنو وماركيز، وفي الوقت الراهن بهابرماس، وهي نظرية سوسيو ثقافية نقدية، هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات. وتتبدى الخطوط العريضة للنظرية النقدية بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعتاق من خلال ما تراه جهداً نظرياً موجهاً ضد الهيمنة، التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كانط.

أدى بنقاد استجابة القراءة مثل بليتش وفش إلى تحويل اهتمامها العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة. وكذا فعل نقاد البنيوية مثل تودوروف وكوللر في تحويل النظر من الأعمال المفردة، وجعلا تركيزهما على المؤسسة الأدبية، وأنظمة القراءة، ولنقاد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط. أما نقاد ما بعد البنيوية مثل دولوز وفوكو، فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة. وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة.

وبما أن ليتش يبني مقولته في النقد المؤسساتي على الأعمال القائمة، فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالاً بارزة في نقد المؤسسة، ويعرض لعملين عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد. ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق، بما أنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية، من حيث إن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب الاستشراق في أبعاد إيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي.

وفي ظل هذا الحس الانتقادي، تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر

البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي. وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لا كتخصص علمي أكاديمي وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي عن الآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والأدب الأمريكي الأفريقي وما بعد الكولونيالية، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة، وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب إدعاء المركزية الثقافية.

هذا وعي نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه، وفي جعله خطاباً مزدوجاً، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معاً وفي آن واحد، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيازات، ويقتحم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها.

إن المادية الثقافية منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات، وارتبطت به اسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوروبي الناضج، وفي مقدمته بالطبع "ريموند ليامز" على الشاطئ الإنجليزي، ثم النسخة الأمريكية منها، وهي التاريخية الجديدة التي ارتبطت بغرين بلات. وفي منتصف الثمانينات استعار "جوناثان دوليمور"، و "الآن سنفيلد" المصطلح وأعادا تعريفه وطبقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة. إن المادية الثقافية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية، مثل الأدب وسياقاتها التاريخية، بما فيه العناصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية.

إن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي، الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة، خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة، وقد كان ريموند ليامز، هو الذي صاغ مصطلح المادية الثقافية، وكان مهتماً لفترة طويلة بالأدب داخل سياقه الاجتماعي – الاقتصادي، لكنه لم يصل إلى حد الالتزام بالموقف الماركسي، وعلى الرغم من ذلك ففي كتاباته المتأخرة، يستمر في نقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة.

إن أهم ما تؤكده مقولات ليامز السابقة أننا لا نستطيع في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين، أن نتوقف عند مجرد المبادئ الإيديولوجية الجامدة ذات الخصوصية،

بل تتحول إلى علاقات حقيقية بين بشر من لحم ودم، إننا لا نستطيع أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسة الاجتماعية بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة تماماً. والواقع أن الرغبة في التحرر لم تقتصر على "تمييع" جبرية العلاقة الماركسية التقليدية، بل تعدتها إلى التمرد على ممارسات النقد التقليدي نفسه، الذي يرى كل من جوناثان دوليمور، والآن سنفيلد، تلميذي وليامز النجيبين. وقد حدد الأول موقف المادية الثقافية الرافض لفلسفة الماهوية في كتاباته التي أثارت جدلاً كبيراً.

أما سنفيلد، فينقلنا إلى إحدى النتائج، هي حاجة الناقد الجديد، ناقد المادية الثقافية إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى. إن المادية الثقافية تتطلب أنماطاً من المعرفة، لا يمتلكها النقد الأدبي، أو حتى يعرف كيف يكتشفها، نماذج جرى تطويرها في الواقع بصورة واضحة داخل ذلك الآخر الغريب.

إننا لا نستطيع بالنسبة إلى وليامز أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسات الاجتماعية، بطريقة تجعلها خاضعين لقوانين خاصة ومميزة. استقلالية الأدب عن المعارف الأخرى التي أشار إليها سنفليد في التركيبة الجديدة أمر غير وارد، وكل عمليات الخلخلة لا تعني كما يقول وليامز بالحرف، إننا نستطيع تخيل نص أدبي مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية ويخضع قوانينه هو فقط. نعم النص كما يراه وليامز له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى، التي تظهر عند تلك البنية الفوقية، قد تكون له صفات خاصة لكن ذلك لا يعني إمكان فصله عن العملية الاجتماعية العامة، أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج.

يعد منهج التحليل الثقافي، أو "التاريخانية الجديدة" من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وصفه البعض بالأكثر أهمية. وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين، على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا – بيركلي، ستيفن غرين بلات، وهو الذي أطلق مصطلح "شعرية أبو بوطيقا الثقافة".

يعود الفضل في طرح مصطلح (الجماليات الثقافية) إلى ستيفن غرين بلات، مطوراً به مصطلحاً أسبق منه هو مصطلح (التاريخانية الجديدة)، وكان غرين بلات قد أطلق مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة "جنوسة"،

ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الإنجليزي أو الشكسبيري تحديداً كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولاً عريضاً لدى جماعات النقد الما بعد بنيوي، ونظرات الخطاب. إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسة والاقتصاد والأدب.

لقد كان إحسان عباس واحداً من جيل العمالقة الكبار في الثقافة العربية في القرن العشرين، سيرته الشخصية تلخص سيرة العديد من المثقفين العرب، الذين تفتح وعيهم على الصدام بين العرب والغرب. كانت دراساته النقدية فتوحات في البحث عن منهج نقدي، يستطيع الموازنة بين حاجات العصر الملحة في مساءلة الذات، وبين التجربة النقدية الحديثة في النظرية الأدبية، حيث كان واحداً من روادها في زمن مبكر. من هنا عمد إلى تعريف القارئ العربي بالمناهج النقدية الحديثة. وفي الوقت ذاته عمد إلى اكتشاف أسئلة النقد الحديث في بطون كتب النقد التراثية، هكذا جاءت دراسته عن مناهج النقد الأدبي القديم عند العرب، محاولة رائدة ربما لم تفلح أية محاولة أخرى في تخطيها.

يمثل جبرا بين النقاد العرب المعاصرين ظاهرة متميزة بمفردات عناوين كتبه تشمل: الحرية، الطوفان، النار، الجوهر، الينابيع، الرؤية، الفن، الجمال، الحلم، الفعل، التراث، الموهبة، العبقرية، الحياة، البعث، الأسطورة... الخ. يبعث إنتاج جبرا التراث القديم، ويدخل المشهد النقدي بقوة وأصالة، بمنهج جديد يسمى "النقد الأسطوري"، ويستمر صاحبه يحمل لواء الريادة والحداثة، والنقد الجديد في الأدب العربي.

إن التجاوب بين الماضي والحاضر، وهذا التبادل الفكري بين الأدب المعاصر والموروث الكلاسيكي، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة، ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد "الأصالة". هذا الإحساس بالماضي، هو ما يعنيه جبرا وراء المعنى التاريخي لفكرة "التقاليد"، وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد، بقدر ما هو جوهري في عملية الخلق والإبداع. إذ يرى أن التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً قبل أن يقدم على عملية الإنتاج.

شهرة إدوارد سعيد، لم تقم في البداية على رؤيته العربية، سياسياً، بل قامت خصوصاً على كتابه القيم والمتميز "الاستشراق"، مفكراً وناقداً مقارنياً. هذا

الكتاب الذي فتح آفاقاً جديدة؛ في ميدان البحث وعلاقات البحث بين الغرب والمشرق العربي المعقد، وكانت نظرته متميزة بمعالجة دقيقة، ومعايشة مهمة لروافد الثقافة العربية، وكانت له تحليلات مهمة للفن العربي والشرقي. فحلل استراتيجيات الفكر الغربي في تعامله مع ما ليس غربياً، ليتوصل في الكتاب إلى آخر الفتوحات، والذي حول مسارات دراسات الآخر، وأثر عميقاً في حقول بحثية ومعرفية عدة، وتيارات فكرية وأجيال من الباحثين.

إن أهمية أستاذ الأدب المقارن "إدوارد سعيد" الثقافية والفكرية، تتجاوز الإعلام والسياسة إلى حقول معرفية عدة من ضمنها: الدراسات الأنثروبولوجية، وتاريخ الفن، ودراسات خطاب ما بعد الاستعمار، والنظرية الثقافية، الذي كان سعيد من أبرز المنظرين والباحثين، الذين حولوا مسارها خلال ربع القرن العشرين الأخير، من كتبه ودراساته ومقالاته ودراساته، التي تراوحت بين النقد الأدبي والسياسة ونقد الموسيقى، ودراسة ما يسمى في حقل الفلسفة المعاصرة تحليل أنظمة الفكر.

يمثل الناقد السعودي "عبد الله محمد الغذامي" ظاهرة في مسار الخطاب العربي النقدي، من خلال منهجه الذي أثار زوبعة، لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية، وخارجها في عالمي النقد والثقافة في مجمل مؤلفاته، التي تزيد عن عشرة مؤلفات.

تثير كتابات الغذامي أسئلة عديدة، حول أخلاقيات النقد والقراءة، ويربط الممارسة النقدية بعلوم التأويل، ونقد الخطاب والطابع الاتصالي والتداولي للأدب، كما يقدم نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يرتكز عليها النقد العربي المعاصر، ويكشف أزمة النقد العربي الكامنة في سيطرة مفاهيم، ترتبط بالإيديولوجية السياسية الداعية إليها. والدكتور عبد الله الغذامي، كغيره من النقاد المحدثين، يحتكمون إلى النص سواء كانوا بنيويين أم تشريحيين أم تقويضيين، لا يتكلمون عن مبدع الأثر، بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه، من حيث دلالته وإيحائه.

والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات، ولكنه وسيلة نسبية لرؤية موحدة بقيمها من أصوات مختلفة لم تقصد أصلاً.

ويطمح الغذامي أن يصبح النقد إبداعاً، ينافس الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشريح، لأن للنقد طقسيته ورموزه، ولذلك قد يصرفنا المنهج البنيوي التشريحي

عن النص، لإقامة نص مركب جديد، مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل الشاعر للناقد، وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر.

يعد الناقد والمفكر الجزائري "محمد أركون"، من أبرز المثقفين العرب والفلاسفة الحداثيين في العالم العربي، مستشاراً للعديد من المؤسسات السياسية والأكاديمية والفكرية. وهو المعارض لأطروحة صدام الحضارات لصاموئيل هنتغتون، ينطوي منهج أركون على التقارب بين الإسلام / العرب الغرب، بعيداً عن توسيع الخلافات والتسلط على الآخر.

إن موقفه من الحوار بين الثقافات، تجعل منه "ابن رشد" العصر الحديث (حصل مؤخراً على جائزة ابن رشد للفكر الحر)، خصوصاً أنه يدرس بتمعن التراث الماضي المشترك للحضارات، واستنكار كل منها للأخرى في الوقت الراهن، وهو برأيه نتيجة للجهل المؤسس، والذي يمتد حسب رأيه إلى درجة ليس لها نظيراً خلال الخمسين عاماً الماضية.

ارتبط فكر أركون أكثر من غيره بالنهضة المرتقبة التي يحلم بها العرب، وليس هناك مفكر عربي محدث تتجلى في فكره هذه المسألة بعمق كما هي عند أركون. فهو بحق يشكل لغزاً فكرياً في الفلسفة العربية، كما يشكل تحدياً للباحث الفكري. إنه صاحب نزعة إنسانية واضحة، ظهرت مبكراً في رسالته للدكتوراه "نزعة الأنسنة في الفكر العربي"، وصاحب مشروع نقدي باهر ونفيس بحاجة إلى الكشف عن آلياته.

يعد أحد كبار مفكري عصرنا في مجال الفكر العربي والدراسات الإسلامية. يتميز بأبحاث ذات أهمية وصدى واسع في الأوساط العربية والإسلامية والدولية. يقوم مشروع أركون على مبدأ معرفي في قوامه هو نقد العقل للعقل. وهو فكر معد باستمرار لكل أشكال المراجعة والنقد والتصحيح، نظراً لتطور مواقفه المعرفية، وهذه سمة العقل الإنساني القلق الذي يضع الفكر الإنساني بعامة في قدرية صيرورة لا تتوقف عند حد للتطور. وبشكل عام فإن أركون أسهم مساهمة كبيرة في إغناء الفكر العربي المعاصر على مختلف الآفاق والأبعاد المعرفية. فالمشروع الأركوني في تمفصلاته يختلف تماماً عن منهج المستشرقين، وهو فكر في حقيقة الأمر ليس سهلاً بطبيعته. انتقد أركون لفيفاً من المستشرقين وعلى رأسهم كبيرهم "غوستاف فون غرونباوم" لاتهامه الحضارة الإسلامية بالقصور والسلبية تجاه المشروع الإنساني العقلاني المعاصر.

يركز عالم الإسلاميات محمد أركون، في جميع كتاباته، القديمة والجديدة، والمتكررة والمتعددة على مسألة التحديث الديني، وغايته إدراج الدين في الحداثة، وإدراج الحداثة في الدين، وذلك باستخدام مكتسبات علوم الإنسان الفروعية المتعددة والمتشابكة. وأبحاث أركون تستوي في نطاق علم ظواهرية الأديان، وهو مثله مثل: مرسيا إلياد، وأوليفيه كاريه، وجوزيف شاخت وبرنارد لويس، مع اختلاف وتفاوت المشارب والاتجاهات والآراء في هذا الصدد، من المختصين بهذا العلم.

عبد الرحمن بدوي: فيلسوف ومفكر مصري، وناقد وشاعر وأديب، يجيد ست لغات. فهو وحده مدرسة، فريد متوحد، أخرج للدنيا أكثر من مائة وعشرين كتاباً في شتى فروع الفكر الإنساني، موسوعة في الفلسفة والأدب العربي منه والأوروبي بمختلف لغاته، بفضل مبتكراته ودراساته النقدية وإبداعاته الأدبية والشعرية ودراساته النقدية المقارنة. وكذا ترجمات الروائع الأدبية المائة. وبتحقيقاته لعشرات من المخطوطات في الفلسفة الإسلامية، قد فتح للباحثين مجالات للدراسات ما كانوا بدونها قادرين على التعرف عليها فضلاً عن الخوض فيها، اللهم إلا إذا تصورنا فريقاً من المتخصصين المتفرغين ليقوموا بما قام به وحده.

ترجماته لأعمال مستشرقين من مختلف اللغات الأوروبية التي يجيد الكثير منها، وتأليفه لأكبر الموسوعات المختصة مثل: موسوعة الفلسفة، وموسوعة المستشرقين. نشراته الحديث للترجمات العربية القديمة لمؤلفات أرسطو، مع مراجعتها على الأصل اليوناني، وفي ضوء الترجمات الأوروبية الحديثة. كتابه الضخم: مذاهب الإسلاميين، يعد نموذجاً للدراسات المستندة إلى نصوص مستفيضة، وبخاصة الجزء الثاني منه عن الفرق الإسماعيلية. كشفه عن مخطوطات لأرسطو في طشقند باللغة العربية فقد أصلها اليوناني، وليس لها أي ترجمة في أي لغة أخرى. وقد أحدث هذا الكشف دوياً في الأوساط الفلسفية، حين أعلنه في مؤتمر للفلسفة في الولايات المتحدة. كتابه تاريخ الفلسفة الإسلامية، يعد أوفى دراسة عنها باللغة الفرنسية. ولا شك أن تحقيقاته للتراث تعد أجل أعماله ولا سيما المخطوطات النادرة، والتي كانت في ضمير الغيب أو في حكم التراث المنسي.

د. حفناوي بعلي

الفصل الأول

مسارات النقد.. ترويض النص

جمالية "القيمة" والنقد الجمالي
في الخطاب المعاصر

القيمة.. تعريف ومفاهيم

تورد المعاجم اللغوية كلمة "قوم"، التي هي أصل لمصطلح "القيمة أو القيم"، ونظراً إلى أن هذا المصطلح بالمعنى الذي نعنيه الآن، ليس من المصطلحات التي كانت مستخدمة منذ القدم، وإنما هو مصطلح دخل إلى العربية عن طريق الترجمة، فاستخدمه عدد من الباحثين والمفكرين حتى درج على ألسنتهم، مع اختلاف في تحديد مفهوم "القيمة" ذاتها.

فقد أشار علماء اللغة إلى معنى الثبات والدوام في بعض ما يشتق من كلمة "قوم"، وهو ما أكده كثير من الباحثين، كما أنها تحمل معنى التوجيه، حيث إن القيم هي التي توجه الناس، وتقودهم إلى الغايات التي ينشدونها. وهو معنى أكدته تلك المعاجم اللغوية بالإضافة إلى الدراسات الاصطلاحية، ويضاف إلى ذلك أن علماء اللغة، يشيرون إلى أنها تحمل معنى المحافظة والإصلاح والاستقامة. وتدل مجازاً على ما اتفق عليه أهل السوق وقدروه، وروجوه في معاملاتهم بكونه عوضاً للمبيع. (١)

أما صاحب "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" سعيد علوش، فيحدد معنى "القيمة":

خصوصية موضوعات، ترتبط بسلوك تفضيلي. وتظهر "القيمة" في ارتباط الموضوع والفاعل، وهي فردية أو جماعية. كما تحدد القيمة، المعنى الإطلاقي. والقيم النمطية، هي القيم الضرورية للعمل السردي، أو الخطاب. (٢)

يقسم الفلاسفة المباحث الفلسفية إلى ثلاثة مباحث رئيسية: مبحث الوجود، ومبحث المعرفة أو نظرية المعرفة، ومبحث القيم. فالقيم إذن أحد المباحث الأساسية، والتي اهتم بها كثير من الفلاسفة قديماً وحديثاً، وهي من المفهومات الفلسفية التي كانت وما زالت إلى حد كبير محوراً لخلافات أساسية بين المدارس والمذاهب الفلسفية المتعددة المختلفة. والقيم في مفهوم الفلاسفة تنقسم إلى ثلاثة أقسام

كبرى: الحق، والخير، والجمال.

وتطور البحث في القيم الثلاث، ليصبح ثلاثة مباحث فرعية شبه مستقلة؛ وهي فلسفة الأخلاق، والمنطق، وفلسفة الجمال. وهي جميعها تعد علوماً معيارية، تبحث في ما ينبغي أن يكون، وليس علوماً وضعية تقتصر دراستها على البحث فيما هو كائن. وتتفرع عن تلك القيم الثلاث السابقة معان متعددة، منها العدل والسلام والحرية. (٣)

وعليه؛ فكلمة "القيمة" بتلك المعاني، إما تدل على صفة شخصية تعبر صاحبها مقاماً مرموقاً في المجتمع، أو صارت تدل على معاني أخرى مع مر الأيام، وانتشر استعمالها في ميادين الفكر المختلفة. إنها كلمة يستعملها أصحاب الاختصاصات المختلفة، من لغويين وموسيقيين، ورياضيين واقتصاديين وفلاسفة.

فاللغويون؛ يدلون بها على المعنى الصحيح للألفاظ حسب الاستعمال المألوف، ويحكمون على الإنسان أنه لا يعرف قيمة الكلمات، إذ كان يستعملها استعمالاً يبعدها عن معناها الصحيح.

والموسيقيون؛ يدلون بها على المدة التي يجب أن تكون للنوتة، والمراد بها الصوت. فقيمة النوتة البيضاء ضعف قيمة النوتة السوداء. والرياضيون؛ يدلون بها على العدد الذي يقيس كمية، أو على العدد الذي نستبدل به حرفاً أو عبارة جبرية. وعلماء الاقتصاد؛ يدلون بها على الصفة التي تحمل شيئاً ممكن الاستبدال بشيء آخر.

وعليه، فإنه لا توجد قيمة واحدة، بل عدد من القيم نفضل بعضها على بعض بصفة تلقائية إلى حد ما. ولذلك فإنه يصعب علينا أن نحيط بها، ويصعب علينا بالتالي أن نجد لها تعريفاً حقيقياً. فهي ذات معنى غامض، وينشأ غموض معناها عن لا ماديتها – حسبما يقول عادل العوا – وبالفعل، فهي، وإن كانت شرطاً في كل وجود، ونظاماً يلازم الوجود، ليست من مجال الوجود، إنها بعيدة عنه بقدر ما هي قريبة منه. (٤)

إن أغلب القيم تظهر لنا ذات صلة برغبتنا من جهة، ومنفصلة عنا من جهة أخرى. وعليه فإنه يمكننا أن نعرف القيمة مؤقتاً بأنها خاصية شيء يعتبر قابلاً للرغبة فيه. هذا ومهما يكن من أمر تعريفها فإنه يجب أن علينا أن نميزها عن

كلمات لها علاقة بها، وقد تستعمل في مكانها. ومن هذه الكلمات: الخير، والمثل الأعلى، والغاية، والكمال، والمعيار، والمنفعة.

فالقيمة تعني الإنسان كمطلق يتجاوزه، ويصعب عليه رسم صورة مضبوطة له. ولها وجود يختلف الفلاسفة في بيان كنهه وماهيته. فالقيمة تبدو لنا مثالية، وذات تجربة، لأنها ليست شيئاً بأية حال، وإن كانت الأشياء هي التي تحملها، ولهذا نجد الشيء يكتسي قيماً مختلفة حسب المنظور الذي يكون له. والقيمة تجربة؛ فوجودها لا يكون إلا بشخص ولشخص يجربها في فعل أصيل، هو فعل التقدير، ولكل نوع منها تقدير خاص به.

ولذلك، فالقيمة التي نريد تحقيقها تبدو لنا، وكأنها كل شيء، ولكننا إذا حققناها فقدت هالتها، وصارت مجرد واقع يجب علينا أن ننظر في أبعد منه، وأن نتجاوزه إلى أسمى منه. فتحرير العبيد الذي كان قيمة بارزة، يراد تحقيقها بكل الوسائل صار وقد تم تحقيقه واقعاً، يجب تجاوزه والبحث عما أسمى منه. وكذلك الاستقلال وتعميم التعليم وغيرها من القيم، وذلك لأن القيمة دائماً فوق ما هو واقع. ويتجلى لنا هذا في ما نسميه بحكم القيمة وحكم الوجود. (٥)

القيمة الجمالية.. النظام. الاعتدال. الانسجام

إن "الجمال" مثل الحقيقة من المعاني الأولية، التي لا تحتاج إلى تعريف لفهم المقصود منها. فالإحساس هو الذي يكشف لنا عنه، ويجعلنا نعيش تجربته حين يثير في نفوسنا العاطفة الفنية، التي تستولي علينا كلما عن لنا شيء يسلب عقولنا بروعة صورته.

وهو أنواع يمتاز كل واحد منها عن الآخر بالوسيلة التي ندركه بها؛ فهناك الجمال الجسماني الذي تدركه الحواس، ويهتم به الفن مباشرة. وهناك الجمال العقلي، الذي يقوم على علاقات ندرك انسجامها، وظيفة "روحية" ما، هي الفهم أو العقل. وهناك أخيراً الجمال الأخلاقي، الذي يحققه الإنسان الذي هو إنسان حقاً، ونعني به الإنسان الذي تشكل القيم الروحية أفكاره، وعواطفه وسلوكه. وهو جمال ندركه بالضمير، ولا ندركه بالحواس أو العقل.

هذا هو الجمال، مهما كان، ليس موجوداً خاصاً قائماً بذاته كالورقة التي أكتب

عليها، أو أنا، أو أنت، فهناك أشياء جميلة ونساء جميلة أو نساء جميلات، ولكنه لا يوجد شيء هو الجميل المحض.

فالجمال خاصية للوجود، وتظهر هذه الخاصية عرضية فيه، لأنها قد تكون في الموجود، وقد لا تكون فيه إذا اعتبرناها من زاوية الفن. فالموجودات التي تحيط بنا، فيها ما يتأثر حسّنا بجماله، وفيها ما ينفرنا بقبحه. ولا يمكننا أن نقول عن هذه الموجودات الأخيرة: "إنها جميلة" إلا إذا اعتبرنا الجمال خاصية جوهرية لها كموجودات بصفة عامة.

ويكون ذلك إذا اعتبرناها بعين الماورائي، الذي يتجاوز مظاهر الوجود، ويحاول الإمساك بأعماقه. وهذا هو الذي يقوم به الفلاسفة المدرسيون، الذين يرون الجمال خاصة جوهرية للوجود، أو حداً متعالياً يسمو على مقولاته كلها، ونعثر عليه في كل واحدة منها. فهو روعة كل المتعاليات حالة كونها مجتمعة، لأنه يمتزج بالحقيقة والخير، فهو من مجال الوجود، وهو مجال نستطيع أن نعرف فيه حقيقته في ذاته.

فإذا انتقلنا منه في طلبنا لتصوره إلى مجال المظاهر الذي يحدد، وحده، انفعالاتنا الفنية، ونعرف فيه ما هو الجمال بالنسبة إلينا، رأينا أنه يتجلى لنا من جانب لآخر. فالجمال يتميز بتأثيره على الحساسية الإنسانية، ولكن من غير تحديد للجمال في ذاته، أي لما يثير العاطفة الفنية فينا، مما هو موجود في الأشخاص والأشياء، أو بعبارة أخرى من غير تحديد لماهية الجمال الظاهرتية.

إن الآراء كثيرة في هذا الموضوع. فأرسطو في حديثه عن المأساة، يقيم الجمال على النظام المتحد مع العظمة. ويرى المتأثرون بالفيثاغورية، أن الجمال يفسره النظام، والتناسب، والاعتدال، والانسجام. وأما بعض المحدثين فإنهم يرون فيه تعبيراً حسياً عن الروحاني.

ويرجع هذا الاختلاف في تعريف الجمال ظاهراتياً إلى شتات الأشياء، التي يمكن أن تؤثر في حاستنا الفنية. فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذي يفتننا، فيما تتلقاه حواسنا فنرتاح له ونسعد به، ولا نستطيع أن نقول عنه: "إنه هذا العنصر أو ذاك"، لأن كل ما ذكره الفلاسفة قواماً للجمال، لا يكون قواماً له بصفة مطلقة.

فالجمال، إذن له وجود فيما يحيط بنا، ونتأثر به فتبدو لنا الحياة فردوساً، ولكنه

لا يكسب معناه إلا حين نضفي عليه حياة تجعلنا نتواجد معه، ونتخذه منطلقاً لمقدمات تتراءى لها فيها اللانهاية وأبعادها. ويبدو أن هذا الجمال ليس في حاجة إلينا ليكون. ومع هذا، فإمكان شعورنا بجمال ما يراه غيرنا قبيحاً، وبقبح ما يراه غيرنا جميلاً، يتحتم علينا التساؤل عن أهمية دورنا في إثبات الجمال، وإثبات ضده.

إن القبح الذي تمتاز به بعض الأشياء، يؤثر علينا ويجعلنا نفر منها، لأننا نتألم لما يبدو لنا فيها من نقصان فظيع. فهي أشياء نشعر بوجودنا يتناقض حالة اصطدامه بها. ومع هذا فإن النظرة الفاحصة، التي تتجاوز المظهر قد تجد في القبح جمالاً، هو قوام الموجود مهما كان نوعه. فالجمال الذي ننسبه للأشياء مصدره فينا في مستوى ما. ويعبر الشاعر عن هذا أحسن تعبير حين يقول: "كن جميلاً تر الوجود جميلا".

إنه كالقيم كلها. ويظهر لنا ذاتياً وموضعياً حسب الزاوية التي ننظر منها إليه، ولكنه ومهما تكن كيفية ظهوره، حاضر يسلب نفوسنا ويمتلكها. فهو قيمة تتجلى للإنسان حالة كونه أمام العالم. (٦)

قيمة "الجمالية" منوطة جوهرياً، بوجهة النظر المعتمدة. فلو نظرنا من زاوية رؤية اجتماعية، لتبدى لنا الفن لعبة مجانية، وبضاعة مترفة وتسلية سطحية. ولو نظرنا من زاوية جمالية جذرية لنزعنا إلى اعتباره الحقيقة الصلبة أو الوضعية الوحيدة. والأكيد أن الاجتماعية والتجميلية تجربتان تتساويان في استجاب الرفض.

فاجتماعية القرن العشرين تنظر إلى الفن بأكثر من عطف، ذلك أنها تدقيقاً، لم تعد ترى فيه هذه اللعبة المجانية، هذا نشاط غير اللائق، والعقيم الذي كان يراه فيه القرن التاسع عشر غالباً. فقد بينت الدراسات الحديثة التشابه الصاعق بين الفن والصناعة، مفرقة بين "الشغل الفني"، اللذين قد نصادفهما في آن واحد، في الفن كما في الصناعة: فعندما يكتفي العامل "باتباع الآلة" دون رغبة ودون تقدير للنتائج، وبمقتضى تنفيذ مهني دقيق، يكون "الشغل عملياً"، كما أن الحركة "المحض عادية"، التي يقوم بها فنان معروف، تعتبر أيضاً شغلاً عملياً.

وهكذا ينبغي أن ننزل الفن والصناعة جنباً إلى جنب، في توزيع الشغل الاجتماعي: فإنهما لا يختلفان تبعاً لصفة الطريقة اليدوية أو الآلية. ولكن الفن مبتكر والصناعة منتجة، والفن يعتبر إذن روح الصناعة، إنه نوع من الصناعة الفائقة، إن لم يكن

أجود ما يمكن للصناعة أن تكون، وفي اليونانية، تطلق كلمة الفنون على الأشغال الشديدة، كالفنون القتالية، وفن الحدائق، وفن الحدادة. جميعها تشكل نشاطات جمالية ونفعية في الوقت نفسه. (٧)

إن الاختلاف في الإحساس بالمظاهر الجمالية للأشياء، أي الاختلاف على الشعور الداخلي بالجمال وإدراكه، وعلى مواصفاته الخارجية، نجده يتراوح عند عموم الأفراد وعموم الجماعات، من نقطة التفاوت الكلي إلى نقطة الالتقاء الكلي. فقد يلتقي اثنان أو أكثر على معيار متقارب في كفة الميزان للأعمال الفنية. وقد يختلف اثنان أو أكثر اختلافاً كلياً لا التقاء فيه على جمالية عمل فني. وإن ما نجده من درجات التفاوت هذه، بين أفراد الأمة الواحدة، نلاحظه بلا إشكال بين أمة وأمة، ومن عصر لآخر، عند الأمة الواحدة أيضاً.

والواقع أن الفن عمل عقلاني، لا يبدي رأياً دقيقاً وصحيحاً فيه وواعياً، إلا المتمرسون بأعمال قطاعه إبداعاً ومشاركة. أما ما عداهم من فئة القطاع الآخر، فلربما لا يجدون في تلك الأعمال تعبيراً صريحاً عنهم. إن أحكام تقدير الجمال في القطاع العقلاني تتقارب، وذلك يعني أنها لا تتناقض تماماً حول الإحساس بعمل فني ما، إنها تختلف فقط، ولكن اختلافها يكون في الدرجة لا في النوعية. وهذا التفاوت والاختلاف طبيعي، سببه تميز شخصية عن أخرى، في تجاوبها مع مضامين الآثار وأشكالها، بما يتداعى في جوها إزاء الثر، من ذكريات وصور ومشاعر حميمة خاصة. وحتى عند الشخص الواحد تختلف درجة التذوق الجمالي، من حالة نفسية إلى حالة أخرى.

وهنا يذكر الباحثون عوامل تذكي شعلة الإحساس الجمالي، أو تخفف من درجة حدتها. فيذكرون مثلاً عامل الألفة أو التعود على مرأى الشيء أو سماعه، ويذكرون في المقابل، عامل الندرة والغرابة، وما شكل من عوامل الذكريات الحميمة الشخصية، وسواها من روابط النفس بالأشياء، وهي أمور يحسن الالتفات إليها، لما فيها من صدق التجربة وصواب الاختيار وواقعيته. (٨)

إذن كيف يكون العمل الفني جميلاً؟، في إطار التصورات العامة، فقد تم الاتفاق بين نقاد الفن على مجموعة من الصفات التي تميز العمل الفني وتعطيه صفة الجمال. ومن هذه المواصفات:

التناسب: فالتناسب هام وضروري، ليس فقط في الأعمال الفنية مهما كان نوعها، وإنما كل الموجودات والكائنات. لذلك فإن تحديد معنى الجمال في البناء المشيد، يجب أن يراعى في تصميم هذا البناء التناسب بين ضخامة شكله، وضخامة أجزائه كالأعمدة والأبواب والنوافذ.. الخ.

التنوع: إن التنوع عامل له تأثيره في الذوق، فالعمل الفني إذا كان مماثلاً باستمرار، يشعر المتذوق معه بالملل والرتابة. إن اختلاف ألوان الأزهار، وتنوع أنواع الأشجار، وتعدد أشكال الفراشات، كل ذلك يعمل على إيصال البهجة إلى النفوس.

التدرج: إن اعتماد التنوع في الفن يجب أن لا يكون عشوائياً وبدون تخطيط، وإنما ينبغي أن يكون خاضعاً لتخطيط معين، أي أن يكون منطويا على سمة التدرج، فلا ننتقل فجأة ودون مبرر من لون إلى لون آخر، بل يجب أن يتم ذلك تدريجياً وشيئاً فشيئاً. إن هذا التدرج نجده في معظم الأعمال والمنشآت الفنية. إن التدرج ليس سمة مطلوبة في الرسم فقط، وإنما في سائر أنواع الفنون.

البساطة: إن البساطة تعني إبعاد الأعمال الفنية عن التعقيد، وإذا ما اعتمدت في العمل الفني، يجب أن يكون اعتماده في محله، حيث يستدعيها الجمال في الفن. إن اعتمادها خارج هذه الحدود، يفرغها من أهميتها في إضفاء صفة الجمال على العمل الفني، ويجعل منها ضرباً من التسطيح، فلا يعد القول بالبساطة صحيحاً.

التعقيد: إن لب التعقيد في الفن شيء سيكولوجي، فالإنسان الذي يبني حياته على الجهد والكد، لا يشعر بالراحة إلا عندما ينتصر على الصعاب ويذلل العقبات، ففي هذه الحالة يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محببة. إن الرسام يشعر بلذة فائقة بعد التعب، عندما يرى اللوحة وقد اكتملت. إن الأعمال الفنية التي ينطوي تركيب أشكالها على خطوط معقدة، توحي بالشعور بالحياة والحركة.

والحقيقة أنه يجب ألا نبالغ في التعقيد، فإذا ما تجاوز التعقيد الحد المشروع في الأعمال الفنية، انعكس ذلك سلبياً على الأعمال الفنية. لأنه إذا ما انتقل التعقيد في الفن من مرحلة معاناة المشقة والصعاب إلى مرحلة الإسهام في الغموض، وهي المرحلة التي أدخلها قادة الحركة الرمزية في الفن، وقادة الفنون التكعيبية والسريالية، حيث يقع المرء في حيرة حيال تأويلها وتفسيرها. إن نزعة التعقيد في

الفن اتجهت في أول الأمر نحو التطبيق الصناعي، فلقد وجد "سلفادور دالي" صعوبة في صنع أريكة على شكل شفتين مكسوتين بأحمر الشفاه.

الضخامة: إن الضخامة عامل له تأثيره على فكرة الجمال، فالشعور بالرهبة إزاء الجبال العالية، والقصور والمعابد والمحيطات، لا يلبث أن يتحول إلى إعجاب.

المبالغة: من الواضح أن الضخامة تستتبع المبالغة في إظهار الشعور، إن بعضاً من فناني الرومان صوروا السيد المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه، لإبراز عظمة السيد المسيح – كذلك فإن بعض الفنانين يصورون الرجل بحجم يزيد عن حجم المرأة. (٩)

هذه الصفات والمبادئ تسلط الضوء على مفهوم الجمال عند الإنسان، ولكنها لا تساعد في تحديد معنى الجمال تحديداً دقيقاً، ذلك لأن هذه الصفات وإن اجتمعت أحياناً في العمل الفني، إلا أن التذوق يختلف من إنسان لآخر، وذلك لاعتبارات منها:

اختلاف الأذواق عند الناس: إن اختلاف أذواق الناس يؤدي بالضرورة إلى تفاوت في تذوق الجمال. فالقدرة على الاستمتاع تتفاوت من شخص لآخر، والخبرات الماضية لا يمكن أن تكون واحدة عند الجميع.

تنوع وتفاوت التربية الجمالية: تتفاوت التربية الجمالية من بيئة لأخرى، ومن مجتمع لآخر، وفي المجتمع نفسه بين وقت وآخر.

إن الاستمتاع بالعمل الفني ليس شيئاً نهائياً، فهو ينمو ويتطور، وعلى هذا فإن الاستعداد الفطري لتذوق الأعمال الفنية لا يكفي وحده، إذ لا بد من تغذيته والارتقاء به بكل الوسائل المتاحة، حتى نبلغ مراتب التذوق العليا.

التباين في التركيز والانتباه: إن بعض الناس قد يتمكنون من الاستمتاع بالجمال في وقت قصير عابر، في حين أن البعض الآخر، لا يتمكنون من ذلك، إلا بعد تأمل هادئ، خلال وقت طويل. (١٠)

جمالية "القيمة" في الخطاب النقدي الأدبي

من المعروف أن للنقد الفني اتجاهات مختلفة، بنفس الاختلاف الذي نجده

متوفراً في مذاهب الفلسفة، حيث نشأت في ظلها الاتجاهات الجمالية. وكل اتجاه نقدي لا بد وان يستند إلى طريقة معينة، كما وأن تقييم الفن يتوقف على مستوى ذوق الناقد، وعلى تفهمه لمعنى "القيمة الفنية"، أو لما تعنيه كلمة "فني" بشكل عام، فالنظريات الأساسية في الفن تتضمن في الوقت نفسه، تلك المعايير التي تحكم الفن. وبالتالي فهي في ذاتها التي تشكل فلسفة النقد، وغالباً ما تكون قضايا الجمال تتعلق بـ "القيم"، التي تمثل الموضوع الرئيسي، الذي تبحث فيه فلسفة النقد الفني. فـ "التذوق الفني"، مثله مثل الإبداع الفني مشحون بالقيم، لأن الفن والجمال يرتبطان بالاستمتاع الإنساني، وتقديرنا لعمل فني يُعدُّ دعوة للآخرين لكي يستمتعوا مثلما استمتعنا نحن. كما أن التقدير هو ذاته مرشد للسلوك، الذي سيسلكه المتذوق في المستقبل. فقد يعمل على زيادة الشعور بالقيمة في تجربة جمالية معينة. ولولا التقدير والنقد لافتقد إدراكنا للقيمة الجمالية إلى العمق.

يستند الناقد عادة إلى معايير أو مبادئ تحدد اختصاص الفن، وجوهر العملية الإبداعية. ولو أنه لا يمكن تشبيه المعيار الفني بأداة القياس المحددة للأشياء طولاً وعرضاً، أو وزناً وحجماً، فليس للفن قواعد ذات صيغ أو فرضيات، مثل تلك التي هي من خصائص العلم والتكنولوجيا، لأن مجال التجربة الجمالية هو الوجدان، وليس المنطق والاستدلال.

من أجل أن يحيا المتذوق حياة الموضوع الفني، لا بد له من أن يقبل على الموضوع بشروطه الخاصة، فيتخلى عن أي تحد له، ويدركه في شكله ككل، ويحس بحقيقة التجربة متغلغلة ومتجسدة في جميع أرجاء العمل، ويشعر بشكل مباشر بالعلاقات الشكلية، وقد ارتبطت في حيوية، وأشاعت الحياة في التجربة. أما عندما يبدأ عمل التقدير، فذلك يعني ضرورة البحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك في علاقاتها بعضها ببعض، مما يسهم في قيمته من بين عناصره، ويوضح بنيته الشكلية، ويصنع جماله الحسي أو يعمق الانفعال الذي يثيره، حيث يتطلب عمل الناقد اتباع طريقة التحليل، التي قد تتعارض مع الطريقة التي تسير عليها التجربة الجمالية أو الإدراك الجمالي. (١١)

إن الأدب "قيمة"، وهذه القيمة تتفاوت معاييرها، فقد تكون قيمة جمالية بحتة،

كالإحساس بجمال الأزهار، وكالإحساس الجمالي، تشيعه رسالة أدبية بليغة داخل وجداننا، بإيقاعاتها الموسيقية، ووحداتها المتناسقة ذات الرجع، وتوازناتها المتوائمة مع انفعالات الكاتب.

وتمثل "اللغة قيمة"، فهي وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره، وهي المادة الخام التي سوى منها كائناً ذا ملامح وسمات، كائناً ذا نبض وحركة وحياة، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته، كائناً من صوت يحمل صورة. وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع، فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب، قادرة على أن تحمل صوراً نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبي، إنه سيطرة الأديب على اللغة، بما يضفيه عليها من ذاته وروحه.

وتلك نظرة تقوي صلتنا بالجمال والفن، على أساس أن فكرة الجمال يجب أن تكون مبرأة من كل قيد من القيود. وقد انتحى نقاد "الفن للفن" هذا المنحى، وتحرى أتباعهم من بعدهم هذه الفكرة، واشترطوا ألا تختلط بوصف المشاعر التي يوقظها محتوى الأعمال الفنية، كالشفقة أو الهزل، والحزن أو البهجة، ورأوا أن هدفها ينبغي أن يكون تحديد الطابع الجوهري للفن والجمال. (١٢)

لقد ذهب أنصار "الفن للفن" إلى القول أنه من الخطأ أن يحكم على الفن بمقاييس تعد خارجة عن طبيعته الفنية الخاصة، وأن قيمة الفن قيمة فريدة لا مثيل لها، معزولة عن القيم الأخرى. وهو رأي يعتمد إلى حد كبير على التمييز بين الشكل والمحتوى، أو بين الموضوع وطريقة التناول. ويستند أساساً إلى الاعتقاد أن مثل الخير توجد في ذاتها، وتقوم بكيانها وتعلو على الحواس، وأنها قيمة غائبة خالدة.

وجاء هذا التوجه كرد فعل على المغالاة في تحكيم النظرة الأخلاقية، وكذا سيادة النزعة العلمية. فمنذ بداية البحث العلمي في نظريات الجمال، أصر نقاد الجمال على وجود التجربة الجمالية وجوداً خاصاً مستقلاً كاملاً، تمكن دراسته منعزلاً عن التجارب الأخرى. فالنزعة العلمية اتجهت نحو دراسة كل ظاهرة على حدة، وبلغ الأمر بعلماء الجمال إلى اعتبار أن النشوة التي تنجم من الإنتاجات الفنية تختلف وتنفصل تماماً عن النشوات الأخرى. (١٣)

تقرر النظرية التشكلية في العمل الفني، أن للفن "قيمة" واحدة، هي قيمة الكمال

الملائم للعمل الفني ذاته. غير أن لكل فن أداته، وأداة الأدب هي "اللغة"، واللغة تمثل أشياء وأشخاصاً وأعمالاً وعواطف وصلات بنيوية بينها كلها. وهناك قيم ثلاث تتحكم في النظرية الشكلية للعمل الأدبي: التكامل، التناغم، التألق، الإشعاع.

التكامل: ربما كان المطلب الشامل، هو أن على العمل أن يكون كلاً، لا شريحة ولا قطعة، لا مجموعة ولا كومة. أثير هذا المبدأ خلال التاريخ الأدبي كله؛ منذ أرسطو إلى نظريات "الشكل العضوي" في النقد الحديث. فأرسطو يرى أن للفعل التام بداية ووسطاً ونهاية، وأنه من حجم يمكن استيعابه خلال عملية إدراكية واحدة. ويرى الرومانتيكيون من النقاد الألمان: أن الاستعارات العديدة التي تقدم القصيدة، وكأنها شيء يتنامى إلى أقصى حدود شكله الذاتي. غير أن علينا ألا نفكر بهذا التكامل في الحدود البنيوية الأرسطية الخالصة. فقد كون العمل الأدبي كلاً بفضل وحدة الموضوع أو الحالة النفسية – وهذا النوع النموذجي للوحدة في الأعمال الرومانتيكية والرمزية – كما أن مثل هذه الأعمال قد تتبدى عن عقدة خفية، وإن كانت وحدتها لا تعتمد أول ما تعتمد على مثل هذه العقدة. وفي مثل هذه الحالات ينزلق "التكامل" انزلاقاً بطيئاً نحو "التناغم".

التناغم: هو المطالبة بالتمسك والتناسب، وهو مطلب يكون فيه العمل في ذاته السبب في أنه على هذه الشاكلة وليس على تلك. وقد يتضمن التناسب بمعناه الكلي، بمعنى أن التطوير الهام أن يهيأ تهيئة كافية، وأن ما يهيأ ينبغي أن يطور تطويراً كافياً حين يظهر. كما يتطلب التناسب بالمعنى الكيفي الدرجة الصحيحة من التشديد على أقسام متعددة، تتطابق مع الصلات اللونية في اللوحة، أو الأنغام الموسيقية في القصيدة. التناغم عامة يتضمن إعادة فعالة للتوافق بين العناصر المتنوعة، وليس تماثلاً سلبياً.

التألق: هو مطالبة الأدب، باعتباره متميزاً عن الأشكال الأخرى للاتصال اللفظي، بأن يرضي ويضيء بواسطة سطحه اللفظي، أو بواسطة نسيجه. وهنا نجد أنفسنا ونحن نتحدث بالمجاز، غير أننا في النقد لا نستطيع أن نتحدث بدون مجاز، فنحن نعني بالإشعاع، كل ما يسميه الذي يتعاملون "بالشعر الصرف" "سحراً"؛ أي كل ما يضيع في الترجمة ويفقد رواه وماءه، كل ما هو متشكل في التنظيم الجمالي للسطح اللغوي، كل ما يقع وراء الاستخدام النفعي أو التعبيري للكلمات. إن كل شيء تسعى

النظرية الشكلية إلى قوله عن الأدب، يمكن أن يقع تحت هذه العناصر الثلاثة. (١٤)

أحكام "القيمة" في الأدب ليست مطلقة نهائياً بل متدرجة ومقارنة. فليس بالمستطاع وجود مقياس مطلق "للفصاحة المؤثرة، أو سلطة الخلق، أو للانسجام الشكلي". وعلى الناقد أن يفهم طبيعة المشروع قيد البحث ويقدر صعوبته، وعليه أن يعرف الذرى التي توصل إليها، والمقياس الممكن قبوله بشكل طبيعي بهذا الإنجاز.

على الناقد أن يعرف قبل كل شيء ماذا يقارن، وبأي شكل يقارنه. ولكي يقدم الناقد أحكاماً مقارنة صحيحة، عليه أن يعرف الأدب كله بشكل مثالي. من الواضح أن هذا مستحيل، ولكن الممكن والضروري معاً أن معرفة الناقد، وإن كانت ناقصة، يجب أن تتوسع لتشمل كامل حلقة الأدب. فليس من الممكن أن تضع أحكاماً أدبية لمجرد أنك وقفت نفسك كلياً عن قصص "هنري جيمس"، أو على شعر "ت.س. إليوت".

ليس الحكم الأدبي نسقاً استنتاجياً من جذر واحد. فالأدب يصنع ارتباطاته بالحياة عند نقاط متعددة، وبواسطة وسائل مختلفة. يتلو ذلك أن أحكام القيمة التي تحوز أكبر القبول بصورة عامة، والتي هي أقرب إلى ما تكون إلى التأكد، هي أحكام مقارنة ضمن نوع متفرد. (١٥)

تتدخل القيم التي يضعها المتذوق في مرتبة أعلى مما عداها في عملية التذوق والتقييم هذه، فإذا كانت القيم العليا التي ينظر إليها من خلالها إلى العمل الفني هي القيم الفنية، فإنه سيركز أكثر على خصائص الشكل. وجهة النظر هذه، أي "الشكلية"، حاولت التمييز بين البعدين الفني والجمالي. كان هدفها تحرير العمل الفني من تعلقه بمؤلفه فقط. فالأعمال الفنية في رأي هؤلاء، ينظر إليها باعتبارها مستقلة، أو كونت من خلال مادتها الخاصة أو لغتها وبنيتها وعلاقاتها الداخلية، وهي مقطوعة الصلة تماماً بالحاجات التعبيرية لمؤلفيها أو متلقيها. وقد برز هذا التوجه خاصة عند النقاد الجدد في إنجلترا والولايات المتحدة أمثال: ريتشاردز، وأرشيبالد ماكليش، وكلينث بروكس، ووليام امبسون وغيرهم. هؤلاء الذين بدأوا ينظرون إلى القصائد على أنها نتاجات في ذاتها، مع وجود خصائص بنائية مميزة لها، مثل التوترات والمفارقات ومسارات النمو والتطور وأنماط الغموض، وغير ذلك

من الخصائص. لقد وجهوا اهتمامهم نحو القراءة القريبة، أي قراءة النص من داخله وليس من خارجه.

ويمكن مقارنة هذه الاهتمامات باهتمامات سابقة، واهتمامات لاحقة أيضاً، سابقة لدى الشكلانيين الروس، ولاحقة لدى مدرسة البنيوية، خاصة في صورتها الكلاسيكية، كما بدأت في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين. (١٦)

لقد اهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته قيمة فنية، كما اهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الأدبي كقيمة بعد تفريغه من محتواه، فأصبح موضوع هذه الدراسات، هو صورة العلاقات الأدبية. ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون من نوع لآخر مع ثبات صورة العلاقة.

وإلى جانب مساهمة الشكلية في بناء أسس الدراسات الأ ة في فرنسا، نجد صداها في الدراسات الأدبية في ألمانيا، كما نجد صداها في الدراسات الأدبية في إنجلترا، حيث استعان بها كبار الباحثين، الذين أخذوا بفكرة استقلال البنية الأدبية، التي تمت وذاعت عند البنائيين بوجه خاص وعند الشكلانيين بوجه عام.

جملة القول أن الشكلية تعتبر في أساسها "قيمة" علمية، تسعى لإنشاء علم للأدب الخالص، الذي هو علم تجريدي، كما أنه علم تفسيري، يقوم بهما الباحث الشكلي عند دراسته لصور العلاقات الأدبية. فهي تغالي في البحث عن القيمة الشكلية، وتقطع صلة الأثر بالمجتمع والتاريخ. وهي تعتمد في تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة، والمنهج التجريبي الحديث. (١٧)

ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب وأن الأدبية قيمة في حد ذاتها، أن ينبهوا الأذهان إلى شيئين: أولاً هدم المعتقد القديم الذي كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذي كان يرى أن الصدق الفني لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفني على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنها. وثانياً تركيز الاهتمام على أن الذي يحدد قيمة الأثر الفني، ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية، بل ما يتضمنه من قدرات فنية ومواهب، إن الشعر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية، لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجري في هذه الحياة

من تجارب وأحداث. ومن أجل هذا الهدف الأخير، الذي نادى به أصحاب قيمة الموضوعية في الأدب، جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية كقيمة وعلى توجهات الرومانسية.

إنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفني، وخوفه من أن تتحول هذه القيمة من مكانها، فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفني من قيم جمالية وفنية. وينظر الناقد في قدرة الأديب على إطلاق مشاعره والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه، وفي هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء على هامش النقد. (١٨)

ونخلص مما سبق إلى جملة من الحقائق عن طبيعة "القيمة الجمالية" في الإبداع الأدبي والفني، ويحسن بنا أن نجملها في النقاط التالية:

أولاً: إن كل عمل فني شعراً كان أم نثراً، لا بد أن ينطوي على حقائق، وأن هذه الحقائق ليست قيمة في حد ذاتها، كما أن أي مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة، حتى تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتتسرب إليها جميعاً، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكري مفهوماً خارجاً عن نطاق العمل الفني، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني، ويرتبط بعضها بالبعض الآخر، كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء، فتتحول على الرغم من وجودها، عن طبيعتها الأولى، وتصبح جزءاً ملتحماً بالكل لا يمكن فصله.

ثانياً: إن اللغة هي "القيمة الأولية" للخطاب الأدبي، شعراً كان أم نثراً، وأن استخدام الحياة اليومية للغة، واستخدام العلم لها يختلفان اختلافاً أساسياً عن استخدام الأدب لها. إنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته، فهي ليست هنا وسيلة للتخاطب وعملة شائعة متداولة، وإنما هي لغة مشبعة بالتجربة، قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود، عن طريق عمل فني متماسك موحد.

ثالثاً: ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها، وأخرى خارجة عن نطاق الشعر. فالشعر كما يقول "ستيفن سبندر" ليس فقط تصوير لحظة من

أحمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة. هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه. (١٩)

رابعا: تتركز قيمة الخلق الأدبي والابتكار الفني، في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقتها، وما توحي به من ارتباطات وقرائن. ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الأدباء في رواياتهم وقصصهم ومسرحياتهم وقصائدهم موضوعات واحدة؛ ومع ذلك فإن "القيمة الفنية والجمالية" متحققة عند هؤلاء جميعاً. كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته، إنما تتلمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة، التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على توفير "قيمة الخلق". وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك، من عناصر العمل الفني قيمة ووحدة متكاملة وعملاً فنياً.

جمالية القيمة في النقد الجمالي العربي المعاصر

بدأ النقد العربي الحديث يتشكل في أحضان الليبرالية أو شبه الليبرالية، التي سرعان ما أعلنت قصورها وتراجعت مفاهيمها، كما تحولت الليبرالية اللبنانية عن مسارها في مرحلة لاحقة، لعل مرد هذا الانقطاع في مسار الحداثة العربية إلى أزمة البرجوازية، أو الليبرالية العربية، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر والبرجوازية اللبرالية، تحاول في نهضتها الفكرية التمثل بفكر البرجوازية الغربية، واستمرت المحاولة قرابة قرن، مرت بتجارب شتى، نجدها في أعمال أولئك المفكرين النهضويين، ممن اعتقدوا أن البرجوازية الليبرالية بإمكانها، أن تلعب الدور التاريخي نفسه الذي قامت به البرجوازية الغربية، فكان لهم دور كبير في نقل الفكر الحديث، وأدواته النقدية إلى الفكر العربي. (٢٠)

ليس التاريخ لبدايات التفاعل العربي مع النقد الغربي في وجهه الأنجلوأمريكي، سوى تأريخ لبدايات التفاعل مع الثقافة الغربية، فالنقد جزء من الثقافة العربية

التي أنتجته، والتي يصعب تصور مرحلتها الإيحائية دون المؤثرات الغربية، وكان من الطبيعي أن يتلقى دارسو الأدب تأثيرات غربية كثيرة أدت إلى الانعطاف بالتناول النقدي، فكراً وتذوقاً وتحليلاً في تطلعات جديدة. تمتد قصة النقد العربي الحديث في توتر متصل، يشغله الحنين إلى الموروث، وما يتضمنه من المحافظة على الهوية حيناً، وتغريه الحداثة الغربية حيناً آخراً.

امتد الاهتمام الإحيائي إلى الدراسات الأدبية منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين، فظهرت كتابات يستعيد بعضها البلاغة العربية، ويؤسس بعضها الآخر لآفاق جديدة في النقد والتعبير الأدبي. ومن تلك: فلسفة البلاغة لجبر ضومط، ومقالات يعقوب صروف في المقتطف مثل "شذور الإبريز في نوابغ العرب والإنجليز"، و "ابو العلاء وجون ملتون الإنجليزي"، وكتاب الشدياق "الساق على الساق". وقد جاءت تلك الكتب والمقالات تحمل بعض السمات؛ كتجديد العلاقة بالتراث في ضوء العصر، ومظهراً من مظاهر طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، سعت لفتح آفاق المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي في وجهه الأنجلوساكسوني. تمهد الطريق في السياق الإحيائي ولقاء العرب بالغرب، لتطور آخر في غاية الأهمية، ضمن التفاعل بين العرب والثقافة الأنجلوساكسونية بوجه عام، والأنجلو أمريكية بوجه خاص.

فبعد تلك الاجتهادات من غير المختصين في العشرينات والثلاثينات، التي تتمثل في جهود ميخائيل نعيمة، والعقاد، والمازني، وشكري. جاء دور التخصص بدخول الأكاديميين ميدان الدراسات النقدية، نتيجة طبيعة لانتشار أثر المؤسسات الجامعية، ممثلة في الجامعة الأمريكية في بيروت والقاهرة، وانتشار التعليم الأنجلوساكسوني في بعض الجامعات العربية، وعودة البعثات الطلابية من الجامعات الأمريكية، وظهور دور النشر والترجمة، والصحافة المتخصصة. وكان ذلك بمثابة الإعلان عن انتقال النقد إلى مرحلة أكثر منهجية وحداثة. مرحلة يمكن اعتبارها مرحلة البدايات الأولى لحضور النقد الجديد الأنجلوساكسوني في النقد العربي الحديث على شكل مترجمات.

ويبدو حضور إليوت في النقد العربي الحديث، "قد بدأ مع مطلع الخمسينات في مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات في كتب غربية شائعة، ضمت خلاصات

كتب. تتجه هذه الكتب نحو التعريف بمهام النقد الجديد". (٢١)

وتزايد الاهتمام بالترجمة عن إليوت في الستينات، فترجمت لطيفة الزيات كتاب إليوت "مقالات في النقد الأدبي". وترجم محمود السمرة في كتابه "مقالات في النقد الأدبي" مقال إليوت "الشعر والدراما". وترجم فائق متى مختارات من النقد لإليوت في كتابه عن ليوت، وفي كتاب "مذاهب النقد في إنجلترا". وترجم محمد يوسف نجم بمراجعة إحسان عباس كتاب "مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق" للناقد دافيد دينشسن يتعرض فيه صاحبه إلى بعض نظريات إليوت النقدية. وترجم محمود محمود كتاب "الأدب الأمريكي" تحرير روبرت سيلر، فيه مقالة نقدية لإليوت عن "الشعر واللغة"، ومقالة أخرى عن "الشعراء الميتافيزيقيين". وترجم إحسان عباس ومحمد يوسف نجم كتاب ستانلي هايمن في جزئين "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"، وترجم إحسان عباس كتاب ف. ماثيسن "غليوت الشاعر الناقد". وترجم مصطفى بدوي كتاب ريتشاردز "مبادئ النقد الأدبي"، كما ترجم كتاب ستيفن سبندر "الحياة والشاعر".

ويشير الكتابان إلى إليوت. وترجم أساتذة من المختصين بإشراف جبرا كتاب "ثلاثة قرون من الأدب الأمريكي" فيه لمحات إلى إليوت الناقد، بالإضافة إلى مترجمات أخرى عن النقد الجديد. وترجم فؤاد زكرياء كتاب جيروم سولينتزر "النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية". وترجم محمد إبراهيم الشوش كتاب إليزابيت درو "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه". وترجم عبد الواحد لؤلؤة "موسوعة المصطلح النقدي" لمجموعة من النقاد الجدد وهي مترجمات تتناول من قريب أو من بعيد نصوصاً نقدية لإليوت.

وتوالت ترجمات مهمة عن إليوت والنقد الجديد في السبعينات، وتعد من مصادره الرئيسية، كان لها التأثير البالغ في المشهد العربي النقدي. بل أكثر من هذا أصبحت من المصادر المقررة في كليات الآداب واللغة العربية، أبرزها السلسلة النقدية التي أصدرها "المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية" في سوريا، التي ضمت "نظرية الأدب" لرونيه ويلك، واوستن وارن، ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، وظهرت "مقالة في النقد" تأليف غراهام هاو، وكتاب النقد الأدبي تاريخ موجز تأليف كلينث بروكس وويمزات في أربع مجلدات، ترجمة محي الدين

صبحي وحسام الخطيب. (٢٢)

وتجدر الإشارة إلى أن أغلب هذه المترجمات عن النقد الجديد وإليوت، تناوبت في إخراجها ثلاث مؤسسات: مؤسسة فرانكلين للترجمة، والأنجلو مصرية، والمجلس الأعلى للآداب سوريا. أما الترجمات الأخيرة عن النقد الجديد، فقد تولى القيام بها المجلس الوطني للثقافة وللآداب والفنون الكويت، في سلسلة "عالم المعرفة"، وأبرز هذه المرجعيات النقدية: مفاهيم نقدية لرونيه ويليك، ترجمة محمد عصفور.

أما المؤسسة الأخرى، التي احتضنت النقد الجديد الأنجلوأمريكي، بتطوراته وتفرعاته وإنجازاته، فهي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، ويكاد يتحكم فيها ناقد "أوحد" في آخر ما وصل إليه النقد الجديد، بالمتابعة والترجمة هو "جبرا إبراهيم جبرا"؛ ففي النقد الجديد ترجم: "الأديب وصناعته" لعشرة نقاد أمريكيين، و "قلعة أكسل" لآدموند ولسون، وفي النقد الجمالي ترجم "آفاق النقد لمؤلفه" الكسندر إليوت، وفي النقد التطبيقي "ديلان توماس" لأربع عشرة ناقداً، وغيرها من المترجمات، التي تزيد عن عشرين ترجمه، جلها عن أعلام النقد الأنجلوساكسوني، ناهيك عن ترجمات شكسبير.

ومع بداية الثمانينات بدأ يتسرب المنهج الأمريكي المقارن، عبر مترجمات لبعض المرجعيات والكتب الأمريكية مثل: نظرية الأدب، وقضايا نقدية، ومثال أزمة الأدب المقارن لرونيه ويليك، وكذا ترجمة كتاب "انكسارات: مقالات في الأدب المقارن" لهاري ليفين، وترجمة نص: نقد المقارنة لفيشر، ونصا: "الأدب المقارن: تعريفه ووظيفته"، و "نحو بلورة المفاهيم" لهنري ريماك.

وقد رسخت المنهج الأمريكي المقارن جهود "إيهاب حسن" الأديب الناقد المصري المهاجر إلى أمريكا وكتاباته في الأدب المقارن باللغة الإنجليزية، والمترجم بعضها إلى اللغة العربية. كما يمكن أن ندخل هنا جهود "إدوارد سعيد"، وترجمة كتاباته إلى اللغة العربية في صميم المنهج الأمريكي المقارن. (٢٣)

ولعبت الجمعيات والرابطات المهتمة بالأدب المقارن في الوطن العربي، من خلال منشوراتها وسجلات أعمالها دوراً كبيراً في التعريف بالمنهج الأمريكي المقارن مثل: الرابطة العربية للأدب المقارن، التي عقدت مؤتمرها الأول في جامعة عنابة الجزائر

عام ١٩٨٣. والجمعية المصرية للأدب المقارن – التي تأسست عام ١٩٨٥ – والتي تضم نخبة من الأسماء، كثير منها ينحو منحى مقارنياً أمريكياً.

واهتمت بعض المجلات العربية بالمنهج الأمريكي المقارن، وبنشر دراسات مقارنة، وترجمة نصوص أمريكية مثل: الآداب الأجنبية السورية، ومجلة المعرفة، ومجلة الثقافة الأجنبية العراقية، والفكر العالمي والعرب، والكرمل الفلسطينية، والمواقف اللبنانية، والفكر المعاصر الكويتية، ومجلة فصول. وما تنشره مجلة "ألف للبلاغة المقارنة"، التي تصدر عن قسم الأدب الإنجليزي والمقارن عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وتعتبر مجلة "أدبيات" التي تصدر في الولايات المتحدة، ومجلة الدراسات العربية، التي تصدر بلندن. ومجلة "الأدب العربي" الصادرة بلندن، من أهم المجلات التي تروج للمنهج المقارن الأمريكي. يساهم في تحريرها عرب ومستعربون ونقاد من مختلف الأقطار العربية، ومن إنجلترا والولايات المتحدة. وتضم هيئة تحريرها كلاً من: مصطفى بدوي، ونقاد من جامعة أكسفورد، وكولومبيا، وكاليفورنيا، وبركلي. وقد ساهم في أعدادها الأولى من العرب، كل من حسام الخطيب، وكمال أبو ديب، وصفاء خلوصي، وغيرهم من ذوي التوجه الأنجلومريكي. (٢٤)

وهكذا تسرب إليوت الناقد والنقد الجديد المقارن، إلى النقد العربي عن طريق ترجمة أهم مرجعيات النقد الأمريكي. عبر المؤسسات التي ألمعنا إليها وعبر المجلات المختصة والهيئات المهتمة بالأدب المقارن في الوطن العربي من روابط وجمعيات وأقسام في الجامعات. كما تعرف العرب على "إليوت" والنقد الجديد في مقرراتهم الدراسية الجامعية، وعن طريق البعثات التعليمية وخريجيها، الذين أموا جامعتي: "هارفارد"، و "كمبردج"، ليتتلمذوا على تلامذة إليوت، وعلى مدرسة النقد الجديد، التي سيطرت أكثر من نصف قرن؛ ثم عاد هؤلاء المبعوثون إلى الوطن العربي، لينشروا بقوة في الأوساط المثقفة والجامعية ما تعلموه هناك. وعلى العموم فقد كان الناقد العربي المعاصر على اتصال وثيق بالنقد الأنجلوأمريكي اتصالاً أوجدته عوامل تاريخية وثقافية وفكرية مهدت لحضور إليوت في النقد العربي.

تميزت نهضة النقد العربي الجديد، التي شهدتها الأربعينات بإعادة المحاولة القديمة، والاستعداد لولادة ثانية، ولادة فكر جديد موضوعي، تصادف في انطلاقته مع بلوغ "النقد الجديد الأنجلوساكسوني" أوج عظمته في الأربعينات، وكان لزاماً

على النقد العربي الحديث، الذي ولد وسط عاصفة التناقضات الاجتماعية، أن يراجع أدواته ومسيرته، ويتخلص من النقد الرومانسي الإنجليزي، الذي عرف عند اللبنانيين وعند مدرستي الديوان وأبولو في مصر. ومن هنا يستطيع أن يؤسس البداية الجديدة، والتحرر من عقدة "النموذج التراث"، ومن وجدانية الرومانسية، ومن حتميات النقد الاجتماعي والتاريخي، والانطلاق من "النص وإلى النص"، أي الانطلاق من داخل النص بمعزل عن عوامله الخارجية، وبذلك تتأسس الكتابة النقدية الجديدة، بوصفها شهادة ورؤيا جديدة. (٢٥)

نستطيع القول عموماً أن النقد الجديد في الوطن العربي، بدأ يأخذ شكلاً جدياً منذ العقد الرابع، وإن لم يخل من محاولات متعثرة، ظلت تقف عند مرحلة "البلاغة"، التي اهتمت أكثر بالشكل وصورة الكلام والصياغة، كما أقر بعضها "إليوت" في نقده "النيوكلاسي".

شرع "أحمد أمين" بثقافته الإنجليزية، يلفت الأنظار إلى ضرورة ربط مؤلفات النقد والبلاغة بما كتبه الأنجلوساكسون في النقد الأدبي، وناصره في ذلك "أمين الخولي" وجماعة الأمناء، ولعل هذا ما حدا "بأحمد الشايب" إلى أن يصدر كتابة "الأسلوب" وكتابه الآخر "أصول النقد" سنة ١٩٤٠، والاثنان بيانان يشبهان بيان أحمد أمين عن ضرورية النهوض، لتحويل درس البلاغة العربية إلى نقد أدبي، استحياء من مبادئ النقد الجديد لدى "ابركومبي" في كتابه قواعد النقد الأدبي" المترجم إلى العربية، أو كتاب "فنون الأدب" لتشارلتن" في ترجمة زكي نجيب محمود، وغيرهما من مترجمات النقد الجديد في العقد الرابع، وتمكن أحمد أمين أن يثير عدة قضايا من الذوق والجمال والأسلوب، لا تخرج عن دائرة الكلاسيكية الجديدة الأنجلوساكسونية. (٢٦)

بدا أن بعض الجامعيين قد نجحوا في تطوير النقد العربي في الأربعينات؛ فقد قام "أمين الخولي" بنخل البلاغة القديمة، رامياً إلى تنقيتها من مماحكات الأقدمين، وربطها بالفنون الجميلة – على طريقة النقاد الجدد، وعلى قاعدة "الذوق المثقف" ولا بأس إذا صارت تعني بالنقد أسلوباً لها، كما احتضنت مذاهب الأدب وفنونه، ومن هنا جاء كتاب أمين الخولي "فن القول" محاولة عجيبة لتقديم البلاغة والنقد، ولم ينس الموروث الأدبي – الذي يعد عماد نظرية "إليوت" في النقد، ودوره في رسم

الصور المترابطة الخواطر لا شعورياً. (٢٧)

نشأ جانب من النقد العربي الجديد في أحضان الفكر الأنجلوساكسوني، أحد روافده ومرجعياته، وشواهد تطبيقاته. وهكذا يمكن اعتبار "سلامة موسى" علامة بارزة في الأربعينات، وواحد من الرواد المتأثرين بالتيار الأنجلوساكسوني، أعاد اكتشاف التراث العربي شعرا ونقداً في ضوء النقد والبلاغة، وفي ضوء النقاد الأرسطيين الجدد، وأضفى عليه البعد "الإنساني" للتراث بالكشف عن جذور الحضارات الأخرى، خاصة الكلاسيكية اليونانية، ويعود الفضل إليه في إنشاء قسم الدراسات الكلاسيكية في الجامعة المصرية، الذي خرج أجيالاً من الباحثين والمترجمين، كما أن اطلاعه على الثقافة الإنجليزية هيأه للانضمام إلى "جماعة العقليين الجدد" بلندن، التي كان من بين أعضائها "ستيفن سبندر، وكريستوفر كوديل، ف. ر. ليفز" – أستاذ جبرا – وغيرهم من النقاد الجدد الإنسانيين، وتبرز معالم نزعة سلامة موسى الإنسانية بوضوح في كتابه "ما هي النهضة ومختارات أخرى". (٢٨).

ويظهر في كتابه "البلاغة العصرية واللغة العربية" أنه متأثر بكتاب "البلاغة" لأرسطو، الذي قامت عليه مدرسة النقد الجديد الأرسطوطالية في أمريكا، كما يبدو متأثراً بكتاب ا. ا. ريتشاردز "فلسفة البلاغة"، وغير مستبعد أن يكون سلامة موسى قد اطلع على الكتاب عندما كان في بريطانيا، وأيامها كان ريتشاردز رأس النقد الجديد بإنجلترا. (٢٩)

ويرسم كتابه "الأدب الإنجليزي الحديث" اتجاهه ونزعته الإنسانية الأنجلوساكسونية، يهاجم في مقدمته الأدب العربي لخلوِّه من تلك النزعة، كما يهاجم مظاهر التقليد في الأدب العربي، وأسلوب الكتابة الذي لا يراعي وقع الحياة ونبضها، والكتاب نافذة على الآداب الأنجلوساكسونية، سواء بعرض الأعمال الشعرية أو الرواية والمسرحية أو بتلخيصها وتحليلها ونقدها. (٣٠)

ويمكن أن نضيف إليه مجهودات تلميذه "لويس عوض" التحليلية على أسس إنسانية، تشمل اهتماماته الواسعة والجادة، التي تطمح إلى تفسير الأدب في ما ذهب إليه النقد الجديد، وتظهر أهمية مترجماته عن النقد الكلاسي في معرض حديثنا عن التأسيس للنقد الجديد، كما يبرز تأثيره في اهتمامات الجيل الثاني

بالكلاسيكيات، والتوجه بدوره إلى الترجمة عن اليونان و إلى الشعر والمسرح والأساطير، والرمزية في القرون الوسطى والأدب المقارن. اثر في تلامذه مثل: محمد شكري عياد في تحقيقه لنص "فن الشعر" لأرسطو أو كتابه "في الأدب والأساطير" وكذا رشاد رشدي في نظرية المسرح "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن"، أو في ترجمة إبراهيم سلامة كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي يعد أوثق ترجمة عن العلامة "إنجرام باي ووتر" Ingram Bywater الباحث الكلاسي الجديد، المختص في أرسطو. دون أن ننسى الاهتمام الموسع بالكلاسيكيات في فترة لاحقة، من قبل "أحمد عتمان" وجماعته. (٣١)

أثمرت هجرة لويس عوض إلى إنجلترا للدراسة في جامعة كمبردج، وكذا السنوات التي أمضاها في "جامعة كاليفورنيا" بأمريكا أثمرت بعضاً من ابحاثه في النقد الجديد المقارن، مثل دراسته المتميزة "بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي"، وهوينشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية، ويحسن اللاتينية واليونانية. وترجم عنها جميعاً. ترجم اسخيلوس وشكسبير إلى العربية، وقصيدة إليوت "أربعاء الرماد إلى العربية"، ونصوص نقدية عنه. مثلما ترجم بعض النماذج العربية إلى الإنجليزية. وله مترجمات نقدية هامة أهمها: نصوص النقد الأدبي عند اليونان، وفن الشعر لهوارس، ودراسات ممتازة في الأدب المقارن أهمها: المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، وعلى هامش الغفران، وأسطورة أوريست والملاحم العربية، ودراسات عربية وغربية.

يعد من الجيل الرائد، عبر بإخلاص عن جذوره التي أسفرت عن توجهه نحو النزعة الإنسانية، التي ظلت المحور الأساسي في كتاباته. اختار المنهج القائم على فكرة "الأدب للحياة" مثل أستاذه الأول "سلامة موسى"، ولعل أهم ما يميز هذا المنهج الإنساني، أنه يجعل من الأدب مهمة للحياة الإنسانية، ودعوة مادية روحية في الوقت ذاته. يشير كثيراً في كتابته إلى إليوت مقارناً بين نصوصه الشعرية"، جمع قصائد إليوت المتفرقة وكان أهمها ما في مجموعته أغنية العاشق بروفرك، وهي القصيدة التي لفت إليها الأنظار، وهذه القصيدة تصوير للمفكر أو الشاعر أو للمثقف في القرن العشرين، كيف يذبل الربيع في قلبه قبل الأوان، فمستر بروفروك لا يختلف في شيء عن مستر إليوت". (٣٢)

يظل لويس عوض في جميع الأحوال ضميراً حياً في ذاكرة حداثة النقد العربي، وتبدو أهميته أكثر في تلك المعارك الشهيرة مع "طه حسين" و "العقاد"، وأصحاب النقد التأثيري، وفي مواكبته للتطورات الحاصلة في النزعات التجديدية العالمية، وعلى وجه الخصوص لدى إليوت والنقاد الجدد، وفي التصدي الشجاع لموجة المحافظين العارمة، على مدار نصف قرن إلى آخر رمق في الحياة.

شهدت مرحلة ما قبل الخمسينات تطوراً بالغ الأهمية، تمثل في مجيء الناقد المتخصص، وتأليف الكتاب النقدي الأكثر وعياً بإشكاليات النقد الجديد الأنجلوساكسوني، وكان مجمل أولئك المتخصصين من الأكاديميين، لكن منهم من لم يكن وثيق الصلة بالحياة الجامعية والتدريس مثل "سيد قطب".

كان سيد قطب من أكثر الطاقات النقدية في مرحلة ما قبل الخمسينات، أي قبل انصرافه للعمل الحركي وقد ترك في مجال نشاطه النقدي ثلاثة كتب هامة هي: مهمة الشاعر في الحياة، وكتب وشخصيات، والنقد الأدبي: أصوله ومناهجه. كانت بعثة "سيد قطب" إلى أمريكا أولى بدايات التفاعل مع النقد الجديد الأنجلوساكسوني، ويتضح هذا التوجه في كتيب نشره عنوانه "مهمة الشاعر في الحياة"، وهو لا يختلف في كثير من الوجوه مع كتيب آخر؛ في مستوى حجمه ومضمونه وفي عنوانه أيضاً، هو كتيب "الحياة والشاعر" لمؤلفه الناقد الأنجلوساكسوني "ستيفن سبندر". لقد انصبت اهتمامات قطب في دراسته لشعر "أحمد شوقي" على النص وجوانبه الفنية، من محسنات بديعية واستعارة ومجاز، وكل ما يتعلق بالجانب الشكلاني في شعره، واستبعد شخصية الشاعر، بمعنى أنه يهتم بالنص لا بالشخصية. وهذا التوجه في النقد هو ما عرفناه عند جمهرة النقاد الجدد وإليوت. يقول قطب "إنني فيما ذكرته، لم أكن بصدد إصدار حكم على شوقي، وإنما اخترت أمثلة من شعره، وإذا كنت قاسياً في تعليقي، فتلك قسوة على المثال الذي اخترته، لا قسوة على شوقي نفسه". (٣٣)

فمع أن قطب بقي في تحليله مستحضراً أمثلة من التراث العربي، ليؤكد طموحه التأصيلي المعادي لنزعة التغريبن مبتعداً عن ذكر أسماء النقاد الجدد الأجانب، وعن الإشارة إلى مناهج الغرب وتياراته إلا أن المتمعن في الآراء النقدية التي يوردها قطب، لم تكن سوى غريبة المنشأ، سواء كان واعياً بذلك أم لم يكن. فهو حين يحدد

مهمة الشاعر. يذكرنا بنظرية "الموهبة والموروث والعصر" التي دعى إليها إليوت، يقول قطب "فالشاعر يستطيع أن يعطي صورة لعصره، في الوقت الذي يتحدث فيه عن نفسه وخواطره وخلجاته". (٣٤)

إن الحضور الصامت، وربما غير المحسوس للنقد الجديد وإليوت، في تركيبة الخطاب النقدي لدى قطب، مؤشر قوي على أن النقد الجديد — الغربي — بمناهجه وأسسه النظرية، كان أقوى من أن يقاوم بمجرد إعلان الابتعاد عنه وتفادي ذكر رموزه.

لم يتوقف الصراع في النقد طيلة الخمسينات خاصة في المسائل النظرية، ومن الملاحظ أن المجددين وحدهم، هم الذين تعرضوا للضغط والإكراه، لقد اختلفت مشكلات المجددين عن المشكلات التي واجهت الجيل السابق، فقد ولدت اللغة النقدية الجديدة عندهم قضايا جديدة مثل معادلة "التراث والمعاصرة"، و "الشعر الحر"، و "المعادل الموضوعي"، و "الأسطورة"، و "تيار الوعي".

كان هذا الجيل من النقاد الجدد موزعاً بين التراث وبين المنجز النقدي الأنجلوساكسوني. ويأتي في هذا الاتجاه الجمالي الشكلاني كتاب صدر عام ١٩٥٩ بعنوان النقد الجمالي وأثره في النقد العربي "للناقدة اللبنانية" روز غريب"، يمكن اعتباره من حيث تاريخ النشر على الأقل من أوائل الأعمال، التي قدمت هذا اللون من النقد إلى القراء العرب. تذكر في مقدمة الكتاب تعريفاً للنقد الجمالي، تقول بأنه "نقد مبني على أصول الاستاطيقي أو علم الجمال، يعنى بدارسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية، ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه". (٣٥)

يتعرض الكتاب بالدراسة إلى أصول التيار الجمالي وأعلامه، ومؤثراته، وملاحظاته حول "معنى القصيدة"، وانعتاق المدرسة الجمالية من القوالب الجامدة، وتطلعها إلى الحداثة؛ في الرمزية والشعر الحر، وتخلصها من تصوير "البرناسيين" ومن فجاجة "الرومانسيين". (٣٦)

وتقف "سهير القلماوي" على بعض معالم النقد الجديد، آخذة في التحرر من مغالاة الأكاديميين التاريخيين، ولذا فإن أفضل الكتب عندها ما يشرح بوضوح

فكرة الفن منذ أرسطو إلى الآن وهو كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد". تعتبر القلماوي "فراي" ناقداً ألمعياً ومجتهداً، ويحسن الرجوع إليه، بل تذهب أكثر من ذلك إلى أن أصل أفكاره تعود إلى "ماثيو ارنولد"، أحد رواد النقد الجديد، ومقارني حصيف، وتلح على أهمية اللغة من حيث هي صوت وجرس في الشعر، مستعينة بآراء "ريتشاردز"، و "إليوت"، وغيرهما من أعلام مدرسة النقد الجديد، فثارت على الفوضى النقدية التي عرفتها الساحة العربية، نتيجة الخطأ الذي وقع فيه معظم النقاد، حين يخلطون بين النقد الأدبي وبين ما هو غير أدبي. (٣٧)

وسار "مصطفى هدارة" في دائرة النقد الجمالي، الذي لا يمكن أن يخلو النقد فيه من الأثر الشخصي مهما كان نوع موضوعية ذلك النقد، لكنه يرفض أن ينحرف الناقد في تقويمه عن النص، فيتجه إلى الأديب وظروفه، بدل ما يتجه إلى الأدب ذاته. وهكذا فإن الجانب التقويمي في نقده، يدفع الناقد إلى العناية بالتحليل والمقارنة، وبدون هذين الأساسين، تطغى الأحكام القائمة على الانفعال السريع، وتدفع الناقد إلى تقويم جزائي، تمليه حاسة الذوق وحدها. (٣٨)

وعلى العموم فإن المنهج الذي طبقه هدارة، يقوم على ثلاثة أركان: التحليل والمقارنة والتقويم. مع العلم بأن النقد الجديد، يرفض عملية التقويم، ويحتفظ بالركنين السابقين: التحليل والمقارنة. لكن تبقى لمحاولات هدارة قيمتها، من حيث مقاربتها للنص وقيمه الجمالية، فمن خلال التحرك داخل النص الشعري نستطيع أن نخرج بأحكام نقدية.

اهتم "محمد زكي العشماوي" في نقده بتحديد القيم الجمالية والفنية، يكثر من الإشارة إلى أعلام النقد الجديد، ويستشهد بأقوالهم فيما يذهب إليه من بحوث، فيذكر إليوت حين يتحدث عن الموضوعية في الأدب، محيلاً على نظريته "المعادل الموضوعي". ويشير إلى آراء ريتشارد ز، حين يريد تحقيق مسألة البلاغة ودورها في التوصيل، ويستشهد بآراء الناقد الجديد ابركرومبي، حين يتحدث عن موسيقى الشعر، وهكذا دواليك يحيل من حين إلى آخر إلى أولئك. يحاول "العشماوي" أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني، وأن يعطي أهمية خاصة لموضوع الوحدة، التي تربط بين هذه الأجزاء. ويرى بأن سر العبقرية في الشعر الرفيع، يكمن في خلق درجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره. "إن الفن أسمى صورة

تظهر لنا الحقيقة، وذلك لأن الفنان بعمله الفني، قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع، أو بين الروح والمادة. والخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً، يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات". (٣٩)

ويولي العشماوي عناية خاصة بالدراسة التحليلية، إيماناً منه بأن كل دراسة نظرية، لا يمكن أن تصيب هدفها، وتبلغ غايتها إلا بالتطبيق، وعلى الأخص في مجال النقد الأدبي والبلاغة. هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب، لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التعبير والتذوق، وطول المصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفني، والإدراك السليم لطبيعة الشعر. فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققه من فن، لا بما تتبئ به أو تقوله. ".. هذه خلاصة لما جاء في مقال إليوت متصلاً بموضوعية الأدب. إن الذي يحدد قيمة الثر الفني، ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية، ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفني مجالها العمل الفني لا شخصية كاتبه. إن الشعر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياتهن ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث". (٤٠)

ينحصر منهج العشماوي في الاهتمام بتحديد القيم الجمالية الفنية، والكشف عن حقائق النص الأدبي، والعناية بالإبداع الأدبي ذاته، ويبدو أن السر في منهجه هذا يكمن في أن العمل النقدي عنده شبيه بالإبداع الأدبي، يرجع الناقد أثناء تعقبه العملية الإبداعية إلى تعقب الحياة في شتى دروبها، ثم يحيلها إلى شكل فني عضوي موحد.

كثر أنصار "المنهج البلاغي" في الوطن العربي، الذي بدأ ذوقياً. بحيث يمكن القول إن طابعه غلب على معظم الأبحاث الجامعية، التي قدمت في الخمسينات، كما تداخلت أعمال أصحاب هذا المنهج بالمناهج الجمالية، فضلاً عن عدم تخلصها من المناهج السياقية، وأخذ الغليان السياسي يفرز نقاده الجدد مثل: زكي نجيب محمود، وغيره من الذين جاءوا من "قلب العاصفة"، وعادوا إلى أرض الوطن من انجلترا وأمريكا، متأثرين بتيارات النقد الجديد وبالفكر المعاصر، وخصوصاً "التيار الديموقراطي". كان هذا الفرق بينهم وبين الجيل السابق، متأثراً أساسه بنشأته الاجتماعية الأولى – الطبقة الوسطى –.

ويظهر "زكي نجيب محمود" في كتبه "الفكر في العالم الجديد، ومع الشعراء، وفلسفة النقد، وعربي بين ثقافتين" مستنداً إلى أصول النقد الجديد الأنجلوساكسوني، والمثل الأعلى عنده في النقد هو "إليوت" و "كينث بيرك" – أحد تلاميذ إليوت – وحين يعود إلى بيرك في نهاية الدراسة، وعنوانها "الناقد قارئ لقارئ" نجده يفصح عن إعجاب لا حدود له: "ولو كان لي مثل أعلى في النقاد المحدثين، أود لو استطعت احتذاءه بالنسبة لأعمال أدبية عربية، كان ذلك المثل عندي هو "كينث بيرك"، وليتني أستطيع أن انقل إلى القراء نموذجاً لصناعته، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملاً جاداً شاقاً عسيراً، يحلل القطعة الأدبية، وكأنه كيماوي يحلل في مخبره، إنه لا عاطفة هناك، ولا سخاء في المدح والقدح، فالأمر عنده تحليل صرف، ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة إلى آخر لفظة. (٤١)

هذه الملاحظة موجهة بالطبع إلى الساحة النقدية العربية، حيث المدح والقدح في أعنف صورهما، وعلى امتداد فترة طويلة من النصف الأول من هذا القرن. وما يميز زكي نجيب محمود هو البعد الفلسفي، الذي يمضي إليه بما تحصل من مخزون فلسفي، جعله أبرز العرب في هذا المجال. ومن هنا كان طبيعياً أن تأتي اختياراته النقدية، مؤسسة على رؤية فكرية واعية، تكاد تغيب عن كثير من الاختيارات الأخرى في النقد العربي الحديث. إنه حتى في إعجابه بالنقاد الجدد، أميل إلى أولئك الذين يجمعون الفلسفة والنقد. فهو معجب بالناقد والمفكر الأمريكي "كينث بيرك"، ويعده من أعظم رجال النقد، وذلك في معرض مناقشته للمدى الذي يمكن للناقد أن يبلغه في تحليله للعمل الأدبي. حاول زكي نجيب محمود أن يخلع على عملية الإبداع التذوق شكلاً مقبولاً، ذا صبغة علمية فلسفية، يساعد على إعادة اكتشاف الجهد الخلاق والمبدع في الأعمال الفنية، تعرف على النقد الجديد حين رحل في بعثة علمية إلى إنجلترا ثم إلى أمريكا، وتأثر بأشهر أعلامه مثل إليوت وبيرك و "ر. ليفز" وغيرهم.

بدأ حضور إليوت في النقد العربي يظهر في مطلع الخمسينات في مجموعة من المرجعيات، أغلبها قراءات في كتب غربية أنجلوساكسونية شائعة، ضمّت خلاصات كتب عنها عز الدين إسماعيل في "الأسس الجمالية في النقد العربي" ونازك الملائكة في "قضايا الشعر المعاصر".

ويأتي "عز الدين إسماعيل" واحداً من جماعة "الأمناء" الذين التفوا حول الشيخ "أمين الخولي"، وتشكلت بفعل هذا الاسترفاد الفكري والثقافي الطبيعة المنهجية عنده، من حيث ترتيب عناصر البحثية في دقة متناهية، ويتميز منهجه بميزتين أصليتين: الوضوح والعمق؛ وكان هذا الميل المبكر دافعه إلى الالتقاء "باللانسونية" في منهج البحث، الذي من متطلباته التكوين الثقافي والإلمام باللغة وصلتها بالفكر، وسرعان ما تحول عز الدين إسماعيل إلى أعلام النقد الجديد، يستلهم منهم مناهجهم في تحليل النص، وعلى رأسهم "إليوت، وابركرومبي، وهربرت ريد، ورانسوم" بإنجازاتهم التحليلية الجمالية وسعة الأفق، وتكاد تكون عقليته في هذه المرحلة موسوعية إنسانية، ويلمس المطلع على كتاباته الأخيرة ذلك بوضوح؛ يلمس توجهه نحو المزج بين الجمالية التحليلية والنقد الأسطوري، وكتاباته لا تخرج عن دائرة النقد الجديد في تفسير الأدب تفسيراً جمالياً تحليلياً. (٤٢)

تأثرت "نازك الملائكة" في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، وبتنظيراتها للشعر الحي التي لا تخرج عن دائرة تنظيرات مدرسة حداثة الشعر الأنجلوساكسونية، وخصوصاً تنظيرات "ت. س. إليوت"، ومن قراءتها لأعمال هؤلاء ومن دراستها بأمريكا، ولعل محاولتها الجادة تبرز على المستوى التطبيقي، وفيما أحضرته من نماذج شعرية من شعراء الحداثة العرب، وطبقت عليهم تنظيرات مدرسة النقد الجديد. ومرجعية نازك الملائكة في نظرنا لا تخرج عن مرجعية "رتشارد" الذي لا تتردد في الإحالة إليه باستمرار. (٤٣)

كانت هذه جملة من المحاولات العامة، التي استقبل فيها النقاد العرب إليوت والنقد الجديد، انصبت على النواحي البلاغية وعلى الشكل وتحليله، وعلى بعض الجوانب الإنسانية، ولم يتخلص المنهج بعد من النظرة السياقية. ونتج عن تلك المحاولات، أنه لم تترتب عليها معالم منهجية واضحة. أما تجليات إليوت والنقد الجديد في الرؤية والمنهج، وتمثله عند العرب. فإنها أخذت تبرز بشكل أوضح في المعالم النقدية الموالية.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، إشراف حسن عطية، مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر – ١٩٧٣، ص: ٧٦٨.

٢ -سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية بيروت، ط١-١٩٨٥، ص: ٨٤.

٣ -زكي نجيب محمود: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة – ١٩٦٣، ص:٦٦، ٦٨.

٤ -عادل العوا: القيمة الأخلاقية، الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق – ١٩٦٥.

٥ -سامي خرطبيل: الوجود والقيمة، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط١-١٩٨٠، ص: ١٢٧.

٦ -الربيع ميمون: نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبة والمطلقية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر – ١٩٨٠، ص: ٥٦، ٥٧.

٧ -دوني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢-١٩٧٥ ص: ١٢٥، ١٢٦.

٨ -ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٣-١٩٨٠، ص:٦٨.

٩ -رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط١-١٩٩٤، ص: ٣٢، ٣٣.

١٠ -المرجع السابق، ص: ٣٤.

١١ -محسن محمد عطيو: غاية الفن، دراسة فلسفية ونقدية، دار المعارف، مصر – ١٩٩١، ص: ٧٢، ٧٥.

١٢ -محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء – ١٩٧٢، ص: ١٤.

١٣ -محمد النويهي: طبيعة الفن ومسئولية الفنان، درا المعرفة، مصر – ١٩٦٤، ص:٥٦.

١٤ -غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للآداب، دمشق – ١٩٧٣، ص: ٢٥، ٢٦.

١٥ -المرجع السابق، ص: ١١٢، ١١٣.

١٦ -شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت - ٢٠٠١، ص: ٣٢٤، ٣٢٥.

١٧ -سمير سعد حجازي: نظريات معاصرة في تفسير الأدب، النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، مصر، ط١-٢٠٠١، ص: ٧٨، ٨٠.

١٨ -محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية - ١٩٧٩، ص: ٣٢.

١٩ -ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (د.ت)، ص: ٣٢.

٢٠ -مهدي عامل: أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط٤-١٩٨٥، ص: ١٧٨-١٧٩.

٢١ -غالي شكري: سوسيولوجية النقد العربي الحديث، دار الطليعة بيروت، ط١-١٩٨١، ص:٧٥.

٢٢ -حسام الخطيب: الأدب المقارن، الجزء الثاني، مطبعة الإنشاء - دمشق، ط١-١٩٨٢، ص: ٣٨.

٢٣ -مجدي وهبة: الأدب المقارن الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١-١٩٩١، ص: ١٦.

٢٤ -عبد النبي اصطيف: مجلة الأدب العربي، مجلة المعرفة السنة السابعة عشرة، العدد ١٩٩، سبتمبر ١٩٧٨، ص: ١٤٥، ١٤٦.

٢٥ -إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية - مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط١-١٩٨٢، ص: ٢٠، ٢١.

٢٦ -أحمد أمين: النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر - ١٩٩٢، ص: ٢١١، ٤٨٠.

٢٧ -أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي القاهرة - ١٩٤٩، ص: ١٤٢.

٢٨ -سلامة موسى: ماهي النهضة ومختارات أخرى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ١٩٨٧، ص: ٥٣، ١١٦.

٢٩ -سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، مطبعة سلامة موسى للنشر والتوزيع القاهرة، ط٤-١٩٦٤، ص٨.

٣٠ -سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، المطبعة المصرية مصر - ١٩٤٨، ص: ٣ وما بعدها.

٣١ -أحمد عتمان وآخرون: مائة عام من الكلاسيكيات - عدد خاص - مرجع سابق، ص: ٦ وما بعدها.

٣٢ -لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢-١٩٨٧، ص: ٢٨٥.

٣٣ -سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق بيروت القاهرة، ط٢-١٩٨٠، ص: ١١.

٣٤ -المرجع السابق، ص: ٩١.

٣٥ -روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين بيروت، ط١-١٩٥٢، ص: ٥.

٣٦ -المرجع السابق، ص: ١٠٧، ١٠٨.

٣٧ -سهير القلماوي: محاضرات في النقد الأدبي، معهد الدراسات العربية العالية القاهرة، ط١-١٩٥٥، ص: ٤٢، ٥٧.

٣٨ -مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم القاهرة - ١٩٦٤، ص: ٢٨.

٣٩ -محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم الحديث، دار النهضة العربية بيروت - ١٩٧٩، ص: ٧، ٨.

٤٠ -محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص: ٢١، ٢٢.

٤١ -زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد دار الشروق بيروت القاهرة، ط٢-١٩٨٣، ص١٢٣.

٤٢ -عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة، ط١-١٩٥٥، ص: ٢، ٣.

٤٣ -نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط٥-١٩٧٨، ص٣٢٣، ٣٣٥.

التداولية..البراغماتية الجديدة
خطاب ما بعد الحداثة

مقاربة أولية

تظهر التداولية كدرس جديد، أو كدروس جديدة، ما دمنا لا نستطيع الكلام عن تداولية واحدة، بل عن تداوليات متعددة، يوحدها العنصر الشكلي لممارسة سلطة المعرفة والاعتقاد في إطار استراتيجيات توجه النقاش - والحوار، ما دام ارتباط الحقيقة قائماً على حركة التواصل واستهداف المعنى. وقد طبقت التداولية في مجالات عديدة؛ منها المجال الثانوني، وفي المرافعات، والمناظرات السياسية، وفي المجال الاقتصادي والاجتماعي، وأيضاً في الدراسات الفلسفية والمنطقية، واللغوية والأدبية. فلا غرابة إذن أن نصادف العديد من التداوليات: - تداولية البلاغيين الجدد. - تداولية السيكوسوسيولوجيين. - تداولية اللسانيين. - تداولية المناطقة والفلاسفة.

وتأتي أهمية التداولية من هنا، في كونها تهتم بمختلف الأسئلة الهامة، والإشكاليات الجوهرية في النص الأدبي المعاصر، لأنها تحاول الإحاطة، بعديد من الأسئلة، من قبيل: من يتكلم وإلى من يتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟ كيف نتكلم بشيء، ونريد قول شيء آخر؟ من ثم، تستدعينا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة إلى استحضار مقاصدنا وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية، والبعد التداولي لهذه اللغة المستعملة. لذلك، وجد مفهوم الفعل، ومفهوم السياق، ومفهوم الإنجاز في التداولية كمقاييس ومؤشرات على اتجاهات النص الأدبي في النظرية النقدية.

في الواقع نشأت التداولية كرد فعل للتوجهات البنيوية، فيما أفرزته من تصورات صورية مبالغ فيها، خاصة عند اللساني "تشومسكي" وأتباعه، وكذلك الغلو في الاعتماد عند وصف الظواهر على التقابل المشهور، الذي وضعه دي سوسير بين اللغة والكلام حيث أبعد الكلام، وهو يمثل الاستعمال الحقيقي للغة من دائرة اهتمام

اللغويين، واقتصرت الدراسة على بنى اللغة ونظامها.

تمثل التداولية توجهاً مهيمناً في السنوات الأخيرة، وهي ميدان في صدر التبلور، عرف تطوراً كبيراً منذ الستينات في البلدان الأنجلوساكسونية، ثم استفحل في المجال الفرنسي في الثمانينات.

تشهد التداولية، التي هي آخر منهج نقدي في تحليل خطاب ما بعد الحداثة، تمخض عن اللسانيات توسعاً على جميع الأصعدة، فهي مسخرة لوصف ظواهر التناسق النصي، كما يتم تسخير أحد مكوناتها لإدماجه في التحليل النصي، وذلك على نحو من السرعة. ولا شك أن التداولية ستغزو المجالات السيميائية الأخرى: وأنه بإمكاننا أن نستشف كل إمارة دالة على سيميائيات السينما وسيميائيات المسرح، حيث أضحت تعنى الآن بالتدابير التي يسخرها القول والحوار، والضامنة لموضعة المتفرج أكثر من اغتنائها بالتحليل الداخلي للمحتويات الفيلمية والمسرحية. وهذه الطفرة العجيبة من شأنها أن تجعل التداولية تنفتح على إشكالات التخصصات الأخرى المجاورة؛ كعلم النفس وعلم الاجتماع.

لكن الظاهر أن التداولية، قد أحدثت الأثر الأكبر في صناعة التعليم؛ سواء تعلق الأمر بتعليم اللغة الأم أو اللغات الأجنبية. إن صناعة التعليم للجيل الثالث بعد قطيعتها مع المناهج، والتي لم تؤت ثمارها، قد أخذت تعنى بالمتعلم ومقام التبليغ. هناك شعار واحد يشغل أهل هذا الاختصاص: الملكة والتبليغ؛ أي تزويد المتعلم أو المتعلمين بالأدوات التي تمكنهم من التحرك بواسطة الكلام تحركاً يلائم المقام والمقاصد المراد تحقيقها. إن الأمر لم يعد يتعلق بتلقين بنية نحوية معينة، بل أنه يتعلق بتوفير الوسائل اللسانية، التي تسمح للمتعلم بإجراء اختيار بين مختلف الأقوال وذلك بحسب المقام. فإن يعرب المرء باعترافه بالجميل لطرف ما، معناه إجراء فرز داخل سلسلة من التأديات والانتباه إلى ردود فعل الطرف المقابل. بالإضافة إلى هذا، لا بد من وضع هذه الأقوال في إطار تقابلي، حتى يتمكن المتكلم من متابعة جريان التبادل في مختلف أطواره.

البراغماتية.. أو الذرائعية الجديدة

يعود أصل التسمية "البراغماتية" — أو الذرائعية الجديدة — إلى منظري

السيمياء مثل: تشارلس موريس، وتسارلس ساندرز بيرس، وجون ديوي على وجه الخصوص. وتختلف دلالتها حسب الحقل الذي نبعت منه: كالفلسفة واللسانيات، والاتصال، على أن سمتها الغالبة تظل توجهها العملي. ونتيجة لتداخل حقولها بحقول مجاورة، فإن لها كثيراً من الترجمات في اللغة العربية، منها التبادلية أو التداولية، والاتصالية، والنفعية إلى جانب الذرائعية.

أما وصف هذا الاتجاه بالذرائعية، فيعود إلى كونه امتداداً لفلسفة معروفة بهذا الاسم، أسسها الفيلسوف الأمريكي تشارلس بيرس في القرن التاسع عشر. إذ أصبح مصطلحاً فلسفياً في عام ١٨٧٨م. غير أن بيرس صاغ المصطلح برسم مختلف "للبراغماتية"، ليكون شارة إلى منحاه الخاص في هذا الاتجاه الذي من خلاله تناول الدليل اللغوي في أبعاده الثلاثة، حتى وإن كانت في الواقع موجودة مجتمعة في كيان واحد. فإن ضرورة التحليل تقتضي فصلها للدراسة، نجد إذن:

أولاً: البعد التركيبي، حيث يتناول الدليل في نفسه، فهو بهذا الاعتبار مجرد، دال كامن غير معيّن وغير مختص، فإذا أخذنا مثلاً الأحمر الذي هو صفة في المطلق، نجد له دلالات عديدة فقد يدل على اللون أو علامة الوقوف بالنسبة للمارة أو السيارة، أو على الغضب عند احمرار الوجه.

ثانياً: البعد الوجودي أو الدلالي المعنوي، حيث يربط الدليل بما يدل عليه، وهذه العلاقة تقتضي أن العلاقة موجودة.

ثالثاً وأخيراً البعد التداولي، حيث ينظر إلى الدليل من خلال العلاقة التي تربطه بمؤوله، فيصبح الدليل بذلك قانوناً عاماً في عالم التبليغ والدلالة.

ثم عدل الذرائعية وأذاعها الفيلسوف الأمريكي الآخر والأكثر شهرة "وليم جيمس"، وقوامها أن قيمة الأفكار المجردة، تقاس بمدى انطباقها على الواقع أو بإمكانية تبلورها عملياً، وأنه حتى تكون الأفكار غير عملية، فإن الواقع التاريخي والعملي يظل مهيمناً عليها، ومن هنا أمكن تسمية هذه الفلسفة، التي أصبحت سمة على الثقافة الأمريكية، الفلسفة العملية. وتأسيساً على التوجه العملي ترفض الذرائعية الوضع المثالي، الذي تفرضه الفلسفات العقلانية والمثالية بنزوعها إلى التنظير، لأن ذلك يفرض على تعددية العالم واختلافه نظاماً واحداً، يحاول اكتناهه

متجاهلاً حقيقة تركيبه. (١)

أخذ هذا التوجه بالبروز منذ أوائل الثمانينات، حين نشر الأمريكيان ستيفن ناب، ووالتر مايكلز مقالة بعنوان "ضد النظرية" عام ١٨٨٢م، وصفا فيها النظرية بأنها محاولة للسيطرة على تفاسير نصوص مختلفة بالاستعانة بنظرية عامة للتفسير، وهذا غير ممكن كما يقول المؤلفان، لأنه يستحيل التحكم بالممارسة من خارجها. ذلك أن الإنسان، كما يقول ستانلي فش، وهو أحد أشهر أصحاب هذا الاتجاه، واقع دائماً ضمن الممارسة والظروف أو "مموضع"، والنصوص التي تحتاج تفسيراً وقراءة أكثر تفرداً من أن تحتويها نظرية هرمونيرطيقية أو تفسيرية واحدة. وممن عرفوا بهذا الاتجاه بالإضافة إلى المشار إليهم سابقاً، الناقدان الأمريكيان إيرك دونالد هرش، وو.ج.ميتشل، محرر كتاب "ضد النظرية: الدراسات الأدبية والذرائعية الجديدة" ١٩٨٥، وكذلك الفيلسوف الأمريكي رتشار رورتي، والفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار، الذي هاجم النظرية في كتابه "الحالة ما بعد الحداثية" ١٩٨٤، بوصفها محاولة للتحكم بما يسمى ليوتار "ألعاب اللغة"، التي تؤلف الخطاب.

في كتابه "نتائج البراغماتية" يفتتح — رورتي — مجموع هذه المقالات بدراسة ممتازة عنوانها "البراغماتية والفلسفة" حيث يعرض فيها جملة الفروقات والاختلافات بين التيارات الفكرية (الأفلاطونية ونقيضها الوضعي) ليتجاوزها ببراغماتية جديدة تعطي الأولوية والصدارة للعلاقات والكلمات كمعاجم تعبر عن تجارب فريدة وممارسات مفتوحة وتواصلية. في براغماتية رورتي تصبح الحقيقة نوعاً ما "اسمية" أي الاسم الذي يعبر عن مسقيات هي مجرد علاقات أو موافقات أو تعاقدات تتقاسم كلها ما يمكن اعتباره أو إثباته كحقائق. (٢)

البراغماتية الجديدة عند رورتي هي امتداد للبراغماتية الكلاسيكية والمتمثلة في نماذج بيرس، وديوي، وجيمس، مضافاً إليها عناصر ما بعد حداثية في التفكيك والهيرمينوطيقا. يقول رورتي عن نفسه أنه أقرب إلى ديوي وجيمس منه إلى بيرس. فهذا الأخير اشتهر بتنظير فلسفي بارع في نظرية العلاقات (السيميولوجيا) لكنه ظل أسير التصور الكانطي بالبحث عن سياق لا تاريخي يضم كل شيء ويصبح القبلي الضروري والمتعالي لكل تجربة أو فكرة أو مشروع.

أما ديوي وجيمس فقد ناضلا ضد كل الأشكال النظرية للتأسيس الفلسفي،

وانصب اهتمامها على الفلسفة العملية، كعلاقة تواصلية بالواقع ينتفي معها الطابع الماهوي والمتعالي. وهو ما يميز به رورتي البراغماتية على أنها فلسفة "لا ماهوية"، لأنها ترفض التمييز بين الطبيعة الجوانية للشيء وطابعه العرضي والعلائقي، بينما تسلم الماهوية بالحقيقة الثابتة للشيء، ترى البراغماتية أن الكل رهين التحول والتبدل: الشيء والسياق وموضوع القصد؟ عوض البحث عن الحقائق الكامنة أو الأزلية للشيء، فإن الاهتمام ينصب الآن على المعتقدات والنزوعات التي تتيح للإنسان حصاد رغباته وقطف ثمار ما يراه صالحاً لوجوده وسياقه. الحقيقة عند البراغماتي تصبح لغة عملية وليس صورة نظرية، فهي فعل تواصلي يدب على سطوح العلاقات والآفاق وليس تأملاً نظرياً يغوص في خبايا الأعماق. إذن ثمة إزاحة استراتيجية يمارسها البراغماتي في اختراق الماهوية ومجاوزة التمثل. فهو ينتقل من القضايا المنطقية رهينة الصحة أو الخطأ تبعاً للمطابقة أو عدم المطابقة مع عالم خارجي إلى لغات ومواضعات تحدد ما يمكن اعتباره نتاج المنفعة والملاءمة. (٣)

بناء على هذا التصور العلائقي وغير الماهوي للحقيقة، يردم البراغماتي الفجوة الكائنة بين العقل والرغبة أو العقل والإرادة. فلا ينفك العقل عن حيزه العملي والإرادي وهو ليس مجرد مصنع في فبركة الأفكار والتصورات، بل يتبدى مفهومه في مساحة التواصل والتداول أو الأمل والعمل. وهذا التصور اللاماهوي للعقل والحقيقة، يفتح للبراغماتي آفاق البحث والتنقيب أو القراءة والاستقراء تطال كل المعارف والنماذج والبرامج.

فلا يبحث البراغماتي عن طبيعة الأشياء ليسقط عليها مناهج صارمة أو يقرؤها وفق آليات تقنية ليكشف عن حقيقة هذه الأشياء وتطابقها مع الفكر والواقع، وإنما يقاربها كعملات تكمن حقيقتها في جودتها أو منفعتها وتتجلى فاعليتها في التبادل والتداول. فلا يوجد منهج بإمكانه أن يدل على الحقيقة وفي أي وضعية أو حسب أي معيار يمكن الاقتراب منها أو القبض عليها فقط لأن الحقيقة ليست شيئاً نقبض عليه أو نسعى لبلوغه أو نستحضره في الحاضر أو نحتذي به أو نتماهى معه، بل هي ما نبتكره من وقائع وما نصوغه من رغبات كإرادات، وما نجابهه كأحداث وما نتواصل به ككائنات وما نعتبره، قبل كل شيء، نافعاً وذا جودة يتيح إقامة علاقات حيوية ومتعددة ومتجددة بالواقع وبالذات. فلا يجدي البحث عن الحقيقة كتطابق مع واقع خارجي أو مع الذات على سبيل الصدق والكذب أو الصحة والخطأ، وإنما

بناء الحقائق وصناعة الوقائع كممارسة ناجعة تتيح للإنسان بأن يعقد علاقات مثمرة مع محيطه ومع ذاته.

ويرى رورتي أن فلسفة ما بعد الحداثة انفتحت اليوم على الحوار والتواصل بعدما أخفق العقل الماهوي أو الحقيقة المتعالية في بناء علاقات بشرية مرنة ومفتوحة. لكنه يقصي من المبحث الما بعد حداثي والبراغماتي كل إرادة تؤول إلى تصنيم فكرة أو تأسيس قاعدة أو تأصيل مبدأ. براغماتية رورتي، فضلاً عن كونها ضد التصور الماهوي والتمثلي والتطابقي، فهي ضد كل فكرة تسعى للتأسيس أو التأصيل. هناك فقط مساحة الحوار اللانهائي الذي يفتح آفاق التواصل والتغيير أو أساليب الرؤية والتعبير ولا يشكل مبدءاً سامياً أو معياراً متعالياً. فقط المحايثة والتنامي في التواصل والتبادل. (٤)

وفي الطرح اللساني، ركزت الذرائعية على ما أهملته اللسانيات، فإذا ركزت اللسانيات على علم التركيب وعلم المعاني، فإن الذرائعية – وهذا أساس ارتباطها بالتبادل والمنفعة – ركزت على الجانب الاتصالي، أي علاقة الإشارة بمن يستخدمها. هذا الجانب ظل مستبعداً دائماً من قبل اللسانيين، الذين ركزوا أبداً على جوانب القواعد الشكلية وميزوها عن الاستخدام اليومي العادي، لأن هذا الجانب قد لا يخضع إلى المنهجية الصارمة، وبالتالي لا يؤسس موضوعاً للدرس اللساني. حتى "نعوم تشومسكي" اتبع هذا المنهج، إذ سعى إلى استخلاص موضوع ألسني، وعزله عن الاستخدام العام اليومي، لكي يكون قابلاً للدرس اليومي. لكن ردود الفعل توالت حديثاً ضد هذا الاستبعاد، إذ يرى أصحاب الذرائعية الجديدة" أو "التداولية" أن اللغة لا يمكن أن تتعزل عن استخدامها، وتنحصر في علمي النحو والمعاني، بل إن الاتصال يلعب دوراً فاعلاً، إذا أردنا أن نفهم حقيقة اللغة.

لقد ظهرت دراسات مختلفة منها على سبيل المثال، محاولات ستيفن ليفنسون في كتابه "البراغماتية". فهو يرى أن نقص التركيز على الجانب التداولي، يفضي إلى عجز اللسانيات عن تبرير الجانب الاتصالي للغة، خاصة أن نظرية علم المعاني لا تعيننا كثيراً على فهم اللغة. من هذا المنطلق أصبحت الذرائعية أو التداولية جزءاً ثالثاً في الدراسات اللسانية.

أما في الدراسات الأدبية، فقد ركزت الذرائعية على سمة الأدب الاتصالية،

انطلاقاً من أن الاتصال عموماً لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار، كما أن دراسة الأدب لا تكتمل، دون الأخذ في الاعتبار توظيف الأدب لمصادر الاتصال المختلفة. إن أبعاد مثل هذا الطرح لا شك مثرية، فالأدب لم يعد نصاً مغلقاً أو بنية شكلية معزولة عن سياقها، بل إن هذا الاتجاه أعاد إلى الدرس الأدبي الصلة القديمة بين الخطابة والشعر.

ولهذا فإن الدراسة الذرائعية / التداولية للأدب تسعى إلى اكتشاف التقنيات العملية في النص (الإيحاء، والافتراض المسبق، والاقتناع)، وربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارئ، مثل علاقات القوى والتقاليد الثقافية، وأنظمة النشر والتوزيع والرقابة، وهلم جرا. ويبقى التركيز في كل هذا على صلات الاتصال والتفاعل الخاصة والدقيقة الفعلية. (٥)

ظهر كتاب فرا نسواز أرمينغو عن التداولية سنة ١٩٨٥، وهو حدث هام يفتح العديد من الآفاق المنهجية. وتعد الكاتبة خريجة المدرسة العليا للأساتذة بسيفر، وهي مبرزة جامعية، وأستاذة محاضرات بجامعة رين. وقد جعلت فرانسواز أرمينغو من أهدافها القيام بإنجاز تركيبي تداولي، تجسد في بحثها عن مصادر ورواد هذه التداولية. (٦)

ويظهر أن القراءة الأولية للنصوص الروائية والحكائية والمسرحية... الخ، تجعلنا ندرك البنيات التداولية الأساسية والثانوية في خطاب المستنسخات وخطاب الأطروحات الأدبية، وعلى اعتبار أن مكونات كل خطاب أديب تحيل باستمرار على مرجعيات اجتماعية وفلسفية، ورصائد ثقافية وطبيعية، وعلاقات ذاتية وموضوعية، وبنيات عميقة وسطحية. من ثم، يمتلك النص الأدبي كامل عناصر التداولية حيث تسمح مقاربة هذه الأخيرة بإحاطة دقيقة بمكونات النص الأدبي. ولعل كل هذا يقوم وراء ترجمة كتاب "المقاربة التداولية"، بل والمطالبة بقراءة تداولية للأعمال الإبداعية والتنظيرية على السواء. (٧)

تطور التداولية.. مفاهيم وأقانيم

إن التداولية تهتم باللغة عند استعمالها، تعني إذن التداولية بدراسة الاستعمال اللغوي، وأنه غير حيادي نلمس آثاره ليس على مسار التبليغ فحسب، بل على النظام

اللغوي نفسه. يبدو بديهياً أن نلحظ أن بعض الوحدات اللغوية لا يمكن أن تؤول إلا في سياق التلفظ بها، كالمبهمات مثلاً، أي أسماء الإشارة والموصول، والأسماء المضمرة أي الضمائر، وكل هذه الظواهر لا تكتسي قيمتها إلا عند إدراجها في الحديث، لتمثيل أحد عناصر الوضعية الخطابية. إن استعمالنا للبنى اللغوية ينتج برجوع عكسي بصمات معينة، تؤكد أن الاستعمال اللغوي أو بالأحرى علاماته، يمكن أن تطبع النظام اللغوي نفسه.

يرى "مونقو" أن مفهوم التداولية يحيل في نفس الوقت إلى فروع من فروع الدراسة اللسانية، وإلى تصور معين للغة نفسها وللتبليغ اللغوي، يناقض تماماً التصور البنيوي، حيث أن التوجه التداولي يخترق كل العلوم الإنسانية، فلا يمثل نظرية بعينها بقدر ما يمثل نقطة لقاء لمجموعات من التيارات، تشترك في بعض الأفكار الأساسية والرئيسية.

والتداولية من جهة أخرى تشير إلى مكون من مكونات اللغة إلى جانب المكونين التركيبي والدلالي، في المكون التركيبي تتدرج العلاقات، التي تربط الدوال اللغوية بعضها ببعض، في حين أن المكون الدلالي يصور العلاقات التي توصل هذه الدوال بالوقائع، وهو مرجع الدلالات بظروف استعمالها، وأثار هذا الاستعمال على البنى اللغوية.

أما "إيلوار"، فيشير إلى أن التداولية إطار معرفي، يجمع مجموعة من المقاربة تشترك عند معالجتها للقضايا اللغوية في الاهتمام بثلاث معطيات، لها دور فعال في توجيه التبادل الكلامي وهي: المتكلمين (المخاطب والمخاطب) — السياق (الحال / المقام) — الاستعمالات العادية للكلام، أي الاستعمال العفوي للكلام).

وإن يبدو حسب إيلوار، أن اعتبار دور المتكلمين والسياق والكلام العادي في التحليلات الغوية، يشعرنا بنوع من القلق والاضطراب، نظراً لصخب الحياة أثار للمسارات التاريخية، والممارسات الفعلية في الحقيقة للغة، فهذا هو في نظره الثمن الذي يدفعه من يريد أن يدرس اللغة في حقيقتها، فلا توجد ثمة لغة مثالية أو لغة من دون تجسيد حقيقي، يشوبه ما يشوب الحياة من صخب واضطراب. (٨)

عرف "موريس" التداولية على أنها "جزء من السيميائية، التي تعالج العلاقة بين

العلامات ومستعملي هذه العلامات". وتعريف موريس يتعدى فيه المجال اللساني إلى السيميائي، عندما جعل التداولية جزءاً من السيميائية، فهي تعني بدراسة كل أنواع العلامات التواصلية لغوية كانت أم غير لغوية، المهم أنها تؤدي الغرض التواصلي.

ونظر "فرانسو جاك" إلى التداولية على أنها "تتطرق إلى اللغة كظاهرة خطابية، وتواصلية، واجتماعية معاً. وعرفها "سنالناكر جاك" كما يلي ".. هي دراسة خضوع القضايا للسياق". (٩)

التداولية! درس جديد وغزير، إلا أنه لا يمتلك حدوداً واضحة... وتقع التداولية، كأكثر الدروس حيوية، في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية، إلا أنها غير مألوفة حالياً. ومع ذلك، فالتداولية محاولة للإجابة عن أسئلة كالتالي: ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط، حين نتكلم؟ لماذا نطلب من جارنا حول المائدة أن يمدنا بكذا، بينما يظهر واضحاً أن في إمكانه ذلك؟ فمن يتكلم إذن وإلى من يتكلم؟ من يتكلم ومع من يتكلم؟ من يتكلم ولأجل من؟ ماذا علينا أن نعلم حتى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى؟ ماذا يعني الوعد؟ كيف يمكننا قول شيء آخر، غير ما كنا نريد قوله؟ هل يمكن الركون إلى المعنى الحرفي لقصد ما؟ ما هي استعمالات اللغة؟ أي مقياس يحدد قدرة الواقع الإنساني اللغوية؟

إننا نجد لذلك اعتبارات تداولية عند نمطين من المفكرين، وبالدرجة الأولى عند أولئك الذين يتشبثون بحقيقة الجمل، الهادفة فيما يتعلق بلغة كل يوم، وبالجمل التي نطلق عليها "اللغات الطبيعية"، وبعوائق حضور "الأنا" أو "الأنت"، وهو حضور لا يستوجب الكشف عنه وتحديد معناه. ونصادفهما على شاشة كل الأدوار التي يلعبها سياق تبادل المقاصد في إنجاز المضمون الدال، ويمثل هؤلاء بدرجات متفاوتة المناطقة – الفلاسفة أمثال: فريج، رسل، وكارنا ب، وبا رهييل، وكارناب. ويتطرق جلهم إلى البعد التداولي، أي إلى الأخذ بعين الاعتبار دور المتكلمين والسياق كشيء يتطلب الإلمام به. ومن هنا، فإما أن على اللغة الشرعية للعلم أن تنحى، كما عند فريج وكارناب، وإما يتوجب امتصاصها عبر التنحية أو التعبئة لها كما عند روسل، وكين، وإما أن علينا معالجتها أحياناً بجيل مصارع الجيدو كما عند مونتاغ، وغوشيه.

أما في الدرجة الثانية فتظهر التأملات القريبة من التداولية عند أولئك الذين يهتمون منذ أمد بعيد بآثار الخطاب على المتكلمين والمستعمين، من سوسيولوجيين

ومعالجين نفسانيين، ومتخصصين في البلاغة، وممارسي التواصل، ولسانيي تحليل الخطاب أمثال: بيريلمان، وديكرو وبورديو، وكيربرا، وواتزلاويك... وهم أقرب عامة من أحد مصادر التداولية. من ثم، تقول الحكمة التداولية لبيرس بأن الإنتاج الثلاثي للدلالة يتوجه نحو الفعل، وبأن الفكرة التي نكونها عن الأشياء هي بجملة الآثار التي نرتئي إمكانيتها، انطلاقاً من الأشياء.

كما يوجد في النهاية صنف من المنظرين، الذين يجمعون كلياً بين دلالة وجملة وبين استعمالها، كما هو الأمر عند فيتجانشتاين، وستراوسون، وقد جعلا من اللغة العادية حديقة النعيم، في تحليلاتها المرهفة، كما نجد ذلك عند اوستن، وسيرل. ونعثر كذلك عند من يرون في التداولية الأداة التقنية الملائمة لتعضيد فلسفة تعالي التواصل مثل أبيل، وهابرماز، أو من يرون فيها علاقة حوارية مثل جاك. وتعد التداولية عند هؤلاء شيئاً أساسياً ومركزياً. فكيف تعرف إذن هذه التداولية؟ (١٠)

إن أقدم تعريف لها هو تعريف موريز سنة ١٩٣٨، إذ أن: التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات. وهذا تعريف واسع يتعدى المجال اللساني (إلى السيميائي)، والمجال الإنساني (إلى الحيواني والآلي). ونجد تعريفاً لسانياً عند آن مارس دير، وفرانسوا ريكاناتي كالتالي: التداولية هي "دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية". وتهتم من هنا، عند الأخيرين بالمعنى كالدلالية. وهي تهتم ببعض الأشكال اللسانية، التي لا يتحدد معناها إلا من خلال استعمالها. ويظهر تعريف إدماجي آخر تحت ريشة فرانسيس جاك إذ: "تتطرق التداولية إلى اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في آن معاً. وهكذا تدرك اللغة من خلال هذه التداولية، كمجموع تشخيصي للعلامات التي يتحدد استعمالها من خلال قواعد موزعة لأنها تهم "مجموع شروط إمكانية الخطاب.

كيف ظهرت إذن وجهة النظر التداولية؟ لقد توزعت دراسة علامات اللغة خلال القرن العشرين بالطريقة التالية:

- المقاربة الدلالية، وتعالج علاقة العلامات، والكلمات والجمل بالأشياء، وبحالات الأشياء. إنها دراسة مترابطة بالمعنى والمرجع والحقيقة.

- المقاربة النحوية، وتدرس علاقات العلامات فيما بينها، والكلمات في الجملة أو الجمل في مقاطع الجمل، بحثاً عن إعطاء قواعد التعبيرات المكونة جيداً، وقواعد تخويل التعبيرات إلى تعبيرات أخرى. من ثم، يعد احترام هذه القواعد شرطاً للأجزاء المتوالدة، وشرط احتفاظها بالمعنى، على أن تكون قابلة لامتلاك قيمة حقيقية (حقيقية أو خاطئة). ونجد بأن المقاربتين، تكون أولاهما درساً دقيقاً لا يستنفذ مشاكل المعنى ولا مشاكل الحقيقة.

- أما المقاربة الثالثة والضرورية فهي: التداولية، وتتدخل لدراسة علاقة العلامات بمستعملي هذه العلامات، والجمل بالمتكلمين. فما هي المفاهيم الأكثر أهمية للتداولية؟

إنها بالضبط مفاهيم. كانت حتى الآن غائبة عن فلسفة اللغة واللسانيات، والتي كانت مهملة عن عمد، لعزل مظاهر أخرى كنا نتمنى دراستها قبل ذلك. وهذه المفاهيم، هي:

١ -مفهوم الفعل، ويتنبه إلى أن اللغة لا تخدم فقط، ولا في البداية، ولا خاصة، تمثيل العالم، بل تخدم إنجاز أفعال؛ فالكلام هو أن نفعل، وبمعنى واضح: وهو مثلاً فعل في الآخرين. وبمعنى غير ظاهر، ولكنه واقعي: تدشين معنى، والقيام على كل حال ب "فعل كلام". إذ يوجه مفهوم الفعل هذا نحو مفاهيم أكثر دقة، وأكثر شمولية ع للتفاعل والتسوية.

٢ -مفهوم السياق، ونقصد به الوضعية الملموسة التي توضع وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان، والزمان، وهوية المتكلمين، الخ... وكل ما نحن في حاجة إليه، من أجل فهم وتقييم ما يقال. وهكذا ندرك مقدار أهمية السياق حين نحرم منه مثلاً، وحين تنقل إلينا المقاصد عبر وسيط، وفي حالة معزولة عن السياق الذي يصبح مبهماً عامة، ودون قيمة. وعلى عكس ذلك، فاللغة العلمية، واللغة القانونية، اجهدتا نفسيهما على الدوام في إيجاد "مقاصدها – التي هي عبارة عن نصوص مكتوبة في الغالب – لتمرير كل الأخبار السياقية الضرورية للفهم الجيد كما يعبر عنه.

٣ -مفهوم الإنجاز، ونقصد بالإنجاز، طبقاً للمعنى الأصلي للكلمة، إنجاز الفعل

في السياق، إما بمحايثة قدرات المتكلمين، أي معرفتهم وإلمامهم بالقواعد؟ وإما بتوجب إدماج التمرس اللساني بمفهوم أكثر تفهماً، كالقدرة التواصلية. ولإعطاء فكرة عن المظهر التجديدي، بل والجدالي للتداولية، نقول بأنها تطرح موضع تساؤل عدداً من المبادئ التي يقوم عليها البحث السابق، وهي: – أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة.

أسبقية النظام والبنية على الاستعمال.

- أسبقية القدرة على الإنجاز.
- أسبقية اللغة على الكلام.

ونفهم عند هذا الحد، بأن التداولية، وهي تستدعي القرار الابستمولوجي القاضي بإبعاد الكلام من الحقل اللساني بحكم كونه ظاهرة فردية محضة، تختلف في ذلك وجهة النظر البنيوية كما تخلف نحو شومسكي الذي خيب الآمال التي علقت عليه. وعلى عكس ذلك، تعد التداولية استطالة لسانية أخرى للسانيات التلفظ التي دشنها بنفنيست، إذ أن التمييز الكبير لا يتم أبداً بين اللغة والكلام ولكن بين الملفوظ، الذي يقصد به ما يقال، والتلفظ، كفعل القول. و "بنفينيست" اللغوي الفرنسي، هو أشهر من نظر إلى "نزريات الحديث"، حيث أكد على ضرورة التمييز بين اللغة كسجل من الأدلة، ونظام تتركب فيه هذه الأدلة واللغة كنشاط، يتحقق من خلال وقائع الخطاب التي تخصصها علامات خاصة، تلك العلامات التي يسميها بنفينيست المؤشرات ودورها، يكمن في تصيير اللغة خطاباً فعلياً. هذا التصيير الذي يسمى عند الحديث أو التلفظ، أي إجراء اللغة وتحقيقها من خلال فعل كلامي فردي.

نعتبر أن المساهمة الأساسية لهذه النظريات، والتي غيرت نظرتنا للغة، تكمن في إبرازها للحقيقة العاكسة (بفعل المطاوعة) لكل كلام، حيث أنه يحيل إلى العالم وفي نفس الوقت إلى الفعل الكلامي، الذي تؤديه تلك الأفعال التي يهتم بها اتجاه آخر، يمكن أن يندرج ضمن التداولية المتمثلة في نظرية أفعال الكلام.

وهكذا، يعد فعل القول فعلاً لحضور المتكلم، ويعلم على هذا الفعل في اللغة: بتكوين صنف من العلامات المتحركة، وآلة شكلية للتلفظ، حيث تسمح اللغة لكل واحد بالإعلان عن نفسه كفاعل. فهل يكفي هذا؟ وسنرى ذلك في ما بعد. (١١)

وليست التداولية درساً منكفئاً على نفسه، فهي تصدر مفاهيمها في اتجاهات متعددة ولا تقوم فقط "بتفجير إطار المدارس اللسانية التقليدية"، كما يشير إلى ذلك اللساني النحوي أوفربيك، بل تتدخل في قضايا كلاسيكية داخلية للفلسفة، فهي تلهم الفلاسفة كما أنها مطالبة بشدة، ودون شك، بتجديد نظرية الأدب. فهل تعد القضايا الفلسفية التي تلقي التداولية الضوء عليها ملحة وجديدة؟

-يمكن للتيمة التداولية أن توضع في عمق المنطق، إذ يجد هذا المنطق من هنا، مصادرة الإغريقية. وتثير التداولية من ثم، آمالاً كبيرة، فأي شيء تدعيه إذن؟ ألا يكفيها أن تكنس واجهة بابها؟ إن كل من يلقي بنظرة خاطفة حول الحالة المنهجية لهذا الدرس يدرك شرعية القلق في كل ذلك. فبادئ ذي بدء، هل علينا أن نقول بالتداولية أو بالتداوليات؟ هل علينا أن نقول عنها: درساً أو صراع دروس، مختلفة؟ فالتداولية كبحث في قمة ازدهاره، لم يتحد بعد في الحقيقة. ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين، فيما يخص تحديد افتراضاتها أو اصطلاحاتها. ونكاد نرى جيداً، على العكس من ذلك، إلى أي حد تكون التداولية مفترق طرق غنية لتداخل – اختصاصات اللسانيين والمناطقة والسيميائيين والفلاسفة والسيكولوجيين والسوسيولوجيين. فنظام التقاطعات هو نظام للالتقاءات والافتراقات.

تعني كلمة التداولية عند بعضهم "البراكسيس"، إذ على التداولية أن تعين مهمتها في إدماج السلوك اللغوي داخل نظرية الفعل. ويدركها البعض الآخر كمهتمة أساساً بالتواصل، بل وكل أنواع التفاعل بين الأعضاء الحية. بينما عليها عند البعض الآخر أن تعالج استعمال العلامات أساساً، وهذا هو منظور أحد المؤسسين، ويدعى موريز. أما الفريق الأخير فيعد التداولية علم الاستعمال اللساني ضمن السياق، أو بتوسع أكثر، هي استعمال العلامات ضمن السياق. وتدفع أهمية هذا المفهوم الأخير بماكس بنيك إلى إعادة – تسمية التداولية في نظره: إذ عليها أن تسمى "السياقية"!

ففي اتجاه – موريس – كارناب وموريس – سيبوك واتجاه ميد – موريس وميد – باتسيون، تظهر التداولية كأحد مكونات السيميائية، مكتسحة مظهراً تجريبياً وطبيعياً، أساساً. وعلى العكس من ذلك، فالتداولية تدخل في عمر التقعيد، انطلاقاً من بارهييل، أما أن تكون تداولية منطقية وشكلية فقد أثار هذا جدلاً. وليس هذا كل شيء، فالتداولية تستقبل ميراث لسانيات التلفظ، كما أن وراءها أخيراً مجموع

مكتسبات الحركة التحليلية في الفلسفة وبطريقة مباشرة أكثر، وأكثر ظهوراً تحليل اللغة العادية. لقد تولدت التداولية ونمت عبر اختلافات وتوحيدات متلاحقة، وليست وحدتها اليوم مضمونة، لتواجد كثير من الطرق المتسابقة في عراك بناء. (١٢)

إن "الإنجازية" بالنسبة لأوستين تندرج في إطار اللغة، ضمن التواضعات التي تكونها، وانطلاقاً من تلك التواضعات تربط القيم الإنجازية بمورفيم معين، بصفة معينة، ووحدة معجمية معينة. فإذا لم تظهر القيم الإنجازية في الملفوظ، فسوف يتعلق الأمر بـ "الاستعمال التواضعي، وبهذا المعنى بالذات يمكننا تفسيره بالفعل الإنشائي"، ويمكن بالتالي أن يطبق على الإنجازية صفتي الاصطلاح والتصريح. على العكس من ذلك نجد أن القيم التأثيرية المتغيرة لا تنتج عن تواضعات لسانية محضة، فهي مرتبطة بالميدان الضمني.

وترجع "نظرية أفعال الكلام" إلى أوستن، وقد بين أن اللغة ليست بنى ودلالة فقط، بل هي أيضاً فعل كلامي ينجزه المتكلم، ليؤدي به أغراضاً، فهو عمل يطمح من خلاله أن يحدث تغييراً معيناً في سلوك مخاطب إما بالفعل أو بالكلام. وقد وسع "سورل" نظرية أفعال الكلام"، فأوضح فعل شروط إنجازه وميز كذلك بين الأفعال المباشرة والأفعال غير المباشرة في مؤلفه المشهور "المعنى والعبارة"، الذي نعتبره من أهم المراجع في موضوع التداولية.

يستهل "أواسلد ديكرو" كتابه " القول، واللا قول" برفض الاعتقاد الذي يقول إن اللغة تفيد التواصل بالمفهوم الضيق للمصطلح، أي إيصال المعلومات. تحتوي اللغة في ذاتها عند ديكرو جداول من العلاقات بين الأشخاص وأدوار متعددة، وجهازا من التواضعات والقوانين التي تنظم النقاش بين الأشخاص. الأدوار التواضعية هذه ليست شيئاً آخر سوى الإنجازية التي تحدث عنها أوستين.

فالإنجازية عند ديكرو لا تتحدد في الأفعال التي يصفها الفيلسوف الإنجليزي، فهي تتضمن كذلك الافتراض الذي هو من الوسائل المتقدمة من طرف اللغة، للإجابة عن متطلبات التضمين التي يحتاجها المتخاطبون في عدة حالات، وسيلة "القول واللاقول" مثلاً. يضع أوستين الافتراض من بين شروط استعمال الأفعال الإنشائية، التي يجب أن تتحقق حتى لا تكون هناك خيبة أمل.

يعد الافتراض بالنسبة لأسوالد ديكرو فعلاً كلامياً خاصاً، فهو فعل مثل الإثبات، الاستفهام، الأمر، لأنها تقوم بتعديل العلاقات بين الذوات المتخاطبة. يخلق الإلزامات ويؤسس الحقوق والواجبات ويعين الأدوار. تكمن خصوصية الافتراض في الطريقة، التي يفرض بها على المخاطب إطاراً لاستمرار الخطاب: يجبره على الفعل وكأن محتوى الافتراض حقيقة مؤكدة، لا يمكن من حيث المبدأ أن يؤدى إلا على مستوى المثبت وليس على مستوى المفترض. لهذا السبب يحتل الافتراض مكانة أساسية في التفكير في علاقة السلطة بالقول، حول الخطاب المسمى بـ "الإرهابية"، وحول التواصل المؤقت، وحول "لغة الخشب".

بوضع الافتراض ضمن الإنجازية يتخلى أوسوالد ديكرو عن التعريف الذي يربط الإنجازية والتصريح. إذ هو تعريف غير واضح بالمفهوم الأوستي لـ "المصرح بواسطة الفعل التأثيري". انطلاقاً مما سبق يقابل الافتراض شكلاً آخر للضمنية هو القول المضمر. هذا الأخير يستنتج من المعنى الجانبي ومن السياق بواسطة الأسلوب الخطابي، أي من الاستدلال بالاستعانة بقوانين الخطاب، أهما قانون الإخبار وقانون الشمولية. (١٣)

أما بالنسبة لـ "ا. برونډونر"، لا توجد أي قيمة تداولية تندرج ضمن إطار مدلول الكلمات ولا في بنية الجملة، فدلالتها الأولية تمثيلية محضة، بحيث أن كل قيمة فعل تكون متفرعة، ناتجة من التلاقي المحقق بالتلفظ بين القيم الوصفية، وبين بعض الشروط السياقية الخاصة، فانطلاقاً من هذا يمكن الاستغناء عن مفهوم الإنجازية.

فمثل هذا الاستغناء يفرض علينا بالخصوص، أن نجعل للأفعال الإنشائية مجالاً معيناً، حيث لم يعد المفهوم الأوستيني صالحاً لها. بالنسبة لبروندونر الأفعال الإنشائية لا توظف لأداء الفعل الذي تدل عليه، ولكن توظف لعدم تأديته، فهي تسمح بالاستبدال الفعلي للكلام. لا ينفصل مفهوم الفعل بالنسبة لبروندونر، عن مفهوم الإشارة، إذ لا يمكننا العمل دون تحريك الأيدي أو الأرجل أو عضو آخر من الجسد، فالكلام إذن عكس العمل، لذلك يعاد الاعتبار لحدس الذي يبرز في الصيغ المألوفة. (١٤)

يشمل امتداد مجال التداولية ومشاغلها، دراسة المفاهيم والأقانيم الأساسية

التالية: حكم الحديث، والافتراض المسبق، والتفاعل والحوار.

١ - حكم الحديث لغرايس: لأن "أوستين"، و "سورل" كانا قد شحذا مفهوم الاصطلاح، الذي يحدد ويكفل القوة الإنشائية لفعل الكلام، فإن "غرايس" قد اقترح مفهوماً أعم، يمكن أن يشتغل بمعزل عن فعل الكلام، كما يمكنه أن ينظم التواصل أي نوعاً من السلوك العقلاني للفرد، كما يؤسس مبدأ التعاون داخل التبادل التعاوني حول مقاصد المشاكرين، وهذه المقاصد ليست في الواقع صريحة بين أطراف التبادل، والحال أنها عبارة عن عناصر خفية، تعتمد في شكل اتفاق ضمني من قبل المتخاطبين، الذي يسهرون على مجرى التواصل الحسن، بموجب لعبة ذكية من الاستنتاجات.

٢ - مفهوم الافتراض المسبق: عند كل عملية من عمليات التبليغ، ينطلق الأطراف المتخاطبون من معطيات أساسية وأقانيم معترف بها ومعروفة. وهذه الافتراضات المسبقة، لا يصرح بها المتكلمون، وهي تشكل خلفية التبليغ الضرورية لنجاح العملية (التبليغية). وهي محتواة في القول؛ سواء تلفظ بهذا القول إثباتاً أو نفياً. وهكذا لو قمنا باختيار قول ما، ويدعى هذا الاختبار اختبار النفي، فإن الافتراض المسبق يظل صالحاً:

أغلق النافذة

لا تغلق النافذة

يتمثل الافتراض المسبق هاهنا في كون النافذة مفتوحة.

٣ - مبدأ التفاعل: لئن ركز دعاة نظرية أفعال الكلام أبحاثهم حول شروط إنجاز هذه الأفعال، وتحليلها وتصنيفها، فقد تبين بعد ذلك أنه من الضروري توسيع مجالها، بحيث تشمل التفاعل والحوار. وراء السبغة الفلسفية للتفاعل، يجب في إطار التداولية الاحتفال بالعوامل اللسانية قبل كل شيء. فعندما يتفاعل شخصان، فإنهما يقيمان بينهما علاقات ذاتية ويتبادلان المعلومات. ويجري التبليغ أو التواصل في ذات الوقت على مستويين، أو لنقل إنه يكتسي وجهين اثنين: الوجه العلائقي، الذي يبرز من خلال النبرة والحركة والإيماءة. ووجه المحتوى، الذي يتعلق بالمعلومات الفكرية والمعرفة المجردة.

ويتعلق الأمر في الحالة الأولى بالتبليغ القياسي، في حين يتعلق الأمر في الحالة الثانية بالتبليغ المدعو "الاطرادي". إن هذه الاعتبارات العامة حول مبدأ التفاعل، يجعل من مظهره العيني، الذي هو الحوار مكون التبليغ الأساسي.

٤ -البنية الحوارية: لقد أخذت إشكالية الحوار تستثير اهتمام الدراسين منذ ثلاثين سنة، وهناك عدة مدارس ذوات توجهات متعددة تعنى بهذه القضية؛ فعلى سبيل المثال:

-النزعة الأنتوميتودولوجية: تلح على تحليل الحديث، وكذا الاستراتيجيات التي يعتمدها المتكلمون.

الاثنوغرافيون: فإنهم يهتمون بمفهوم "الملكة التبليغية".

-النزعة اللسانية والاجتماعية؛ فإنها تقوم بتحليل الأقوال في مختلف مقامات التبليغ، بالاعتماد على الوظائف اللغوية المحصورة من قبل "بوهلر" و "جاكبسون". وأخيراً فإن علم الاجتماع، يشارك هو الآخر بنصيب لا يستهان به، وذلك من خلال أعمال "غوفمان" حول التفاعل، الذي يحصل وجهاً لوجه، وذلك في الحالات التي يكون هم المتفاعلين (المتخاطبين) فيها، هو الحفاظ على "سمعة" المخاطب. وإنه من الأهمية بمكان في كل بحث تجاولي الاحتفال بالحوار، بوصفه بنية كبرى والفعل اللغوي بوصفه بنية صغرى. (١٥)

ولما كانت هناك عدة توجهات للسانيات التداولية، فإنه لم يهتد بعد إلى صيغة موحدة. وقد اقترحت بعض التحديدات:

استشرف "شيلين – لانج" (١٩٧٩) ثلاثة توجهات أساسية. إن اللسانيات التداولية هي في الوقت نفسه؛ علم استخدام الأدلة، ولسانيات الحوار ونظرية الأفعال اللغوية. أما "موريس" فإنه يرى بأن اللسانيات التداولية، هي العلم الذي يعالج العلاقة بين الأدلة ومؤوليها. في حين يرى "ريكاناتي"، و"ديلر"؛ بأنها تخصص يدرس استخدام اللغة داخل الخطاب والسمات المميزة لها، التي تؤسس وجهته الخطابية في صلب اللغة. وأخيراً فإن "ف. جاك"، يعتبرها تخصصاً يتناول اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتبليغية واجتماعية في الوقت نفسه. (١٦)

ونظراً لعلاقاتها بالتخصصات الأخرى، فإنها تحتوي على أوجه لسانية واجتماعية ونفسية. ولما كانت لا تستبعد "لسانيات النظام"، فإنها تدرج علم التراكيب والدلالة. وإذ نحن نظرنا إليها من هذه الزاوية، فإننا نجدها تستدعي إعادة تحديد اللغة: ليس القول ذا محتوى فحسب بل أنه ذو مقصد. وفضلاً عن هذا فهو أداة اتصال بين أطراف التبليغ، كما أن القول فعل داخل مجرى النشاط، وكل فعل يغير حالة العلاقات القائمة بين أطراف الحديث والموجودة من قبل، ويأتي بشروط نشاطات مقبلة.

يتناول أنصار التداولية التي هي — حسب جيرار جانجامير — مجرد طريقة لتمعن الفعل الأدبي/ النص وفق العلاقة الثلاثية "علامة، مستعملون، إطار". ويشكل المؤلف أو الكاتب إلى جانب المتلقي، الطرف الثاني من هذه العلاقة، من حيث إن كليهما مستعملان للعلامة (النص)، مادة التخاطب، التي هي وحدة تركيبية، والتركيب في النص الأدبي ذو وجهين، وجه نحوي وآخر لغوي. ومن هنا ينشأ معنى لغوي أو حرفي، وآخر بلاغي أو أدبي. أما الأول فيمكن إدراكه مباشرة من خلال النظم، وأما الثاني فينشأ عن التداعيات التي تحدثها الوحدات النظمية في ذهن المتلقي، الذي ينهل من خزان العلامات، التي يتضمنها فينتقي منها ما يراه مناسباً للغرض المعبر عنه. وبذلك يدخل إسهام المتلقي في إنتاج هذا المعنى.

وهذا — حسب فهمنا — هو الأساس الذي بنيت عليه نظرية التفاعل لأصحابها زعماء نظرية التلقي. وهذا ما يبرره دعوة هؤلاء، ودعوة أنصار التداولية أيضاً، للاهتمام أكثر بالمتلقي، عند تناول النص الأدبي من حيث، إنه في نظرهم نتاج تفاعل قراءة أكثر منه نتاج إبداع مؤلف، الذي بدا لهم أشبه بالمهندس، الذي يبني البناية ويتركها بمجرد أن ينهي بناءها، دون الاهتمام بالغرض الذي تستخدم له. لكن أحد أبرز الوجوه في هذا التيار "دومنيك مانقو" أصبح يدعو في أحدث كتاباته، إلى الاهتمام بالمؤلف وحياته في الدراسة الأدبية. (١٧)

التداولية والحجاج وبلاغة الخطاب

هكذا ينتمي القول أو النص الحجاجي إلى مجال التداوليات، إلا أن مجال التداوليات هو مجال واسع من جهة، ومتشعب من جهة ثانية. وبالتالي يجوز القول

بوجود تداولية البلاغيين، وتداولية اللسانيين، وتداولية المناطقة والفلاسفة، الخ. هكذا، تذهب إحدى الباحثات إلى القول: "فالتداولية كبحث في قمة ازدهاره، لم يتحدد بعد في الحقيقة. ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين فيما يخص تحديد افتراضاتها أو اصطلاحاتها". وبغض النظر عن تداخل الاختصاصات المقاربة للتداولية، فإن هذه الأخيرة تحاول الإجابة عن أسئلة مهمة مثل: - من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟ - ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ - ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟ - كيف نتكلم بشيء ونريد قول شيء آخر؟ وتستدعي الإجابة عن هذه الأسئلة استحضار مقاصد التكلم وأفعال اللغة وبعدها التداولي والسياق، إلخ. وبصرف النظر هل التداولية هي قاعدة اللسانيات أم العكس، فإن الأسئلة المطروحة سابقاً تنطبق على كل أنواع الخطاب والتكلم، بما فيها الخطاب الحجاجي.

إن هذا الأخير ينطوي على البعد التداولي على عدة مستويات. فعلى مستوى أفعال اللغة المتداولة في الحجاج هناك الأفعال "العرضية" والتي تستعمل – حسب أوستين "لعرض مفاهيم، وبسط موضوع، وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع. مثال ذلك: أكد، وأنكر، وأجاب، واعترض، وهب، ومثل، وفسر، ونقل أقوالاً". وعلى مستوى السياق هناك أدوات وتعابير وصيغ تضفي السمة الحجاجية على تخاطب ما، مما يجعل الحجاج يكون ضمنياً أو صريحاً. هكذا، نجد تعابير إنجازية موجهة إلى ربط قول ما بباقي الخطاب، وبكل السياق المحيط.

من هنا نعثر على "أجيب" واستنبط"! استخلص "واعترض"... وتأتي هذه التعابير لتربط القول بالأقوال السابقة وأحياناً بالأقوال اللاحقة...". لكن هناك مستوى آخر يتجلى فيه البعد التداولي للخطاب الحجاجي، يتمثل في المستوى الحواري أو التحاوري سواء كانت ذوات هذا التحاور مضمرة أو متعددة الأصوات والأمارات. وبهذا الصدد تقول فرانسواز أرمينكو ما يلي: "تعد الحوارية مكوناً لكل كلام، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين توجدان في علاقة حالية. ويقدم المبدأ الحواري من خلال الحدود التالية: "كل تلفظ يوضع في مجتمع معين، لا بد أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصاتة وثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك.

ومن هذا المنطلق، فإن الظاهرة الحوارية تعتبر صميمية في كل خطاب على

الإطلاق. إلا أن الاتجاه الحجاجي لهذه الظاهرة يبرز بوضوح أكثر على صعيد التواصل الفكري، وهذا ما اتضح مع التداولية المتعالية لدى كارل أوتو بل، والتداولية العالمية لدى يورغن هابرماس. (١٨)

إن اهتمام هابرماس باللغة والمعنى والحقيقة والتواصل والبرهنة المرتبط، بشكل أساسي، بإشكاليته المركزية المتعلقة بالعقلنة والحداثة، استدعى منه هذا الاهتمام تطويره وتعميقه بقاعدة نظرية نعتها بـ "التداوليات الصورية"، والتي يرى أن وظيفتها تتمثل في إعادة بناء شروط الإمكان الكلية للتفاهم. على اعتبار أن كل فعل تواصلي يقوم بفعل للكلام، مضطر للتعبير عن إدعاءات كلية للصلاحية، على أساس أنه يقدر على تبريرها للمشاركة في أية عملية من عمليات التفاهم. بمعنى آخر أنه يتعين على كل متكلم أن يختار تعبيراً معقولاً لكي يتمكن المتكلم والمستمع من تفهم الواحد للآخر، والمتكلم يجب أن تكون له نية توصيل مضمون قضوي حقيقي، لكي يتمكن المستمع من مشاطرة معرفته، وعلى هذا المتكلم أيضاً أن يعبر عن مقاصده بصدق، لكي يتمكن المستمع من تصديق تلفظ المتكلم والثقة به، وأخيراً يتعين على المتكلم اختيار تلفظ دقيق بالقياس إلى المعايير والقيم الجاري العمل بها، لكي يتمكن المستمع من قبول هذا التلفظ ذي الخلفية المعيارية. (١٩)

فالهدف من التفاهم هو الوصول إلى نوع من الاتفاق، يؤدي إلى التذاوب المشترك وإلى التفهم المتبادل، والثقة المتبادلة وإلى التقارب في النظرات والآراء. وهذه الأبعاد من التذاوب تقابلها إدعاءات للصلاحية، تتمثل في المعقولية والحقيقة والدقة والصدق، والتي يستند عليها كل شكل من أشكال الاتفاق. ومن ثم فإن التفاهم هو العملية التي من خلالها، يتحقق اتفاق معين على الأساس المفترض، لإدعاءات الصلاحية المعترف بها باتفاق مشترك.

تتمثل دلالة هذا الاعتراف المشترك فيما يلي:

إذا كان الأمر يتعلق بتحقيق تواصل في اتجاه نشاط تفاهمي، فإن المتكلم والمستمع يعرفان ضمنياً، بأن على كل واحد منهما، أن يعبر عن هذه الصلاحيات المذكورة.

كلاهما يفترضان أنهما يحققان، فعلياً، هذه الافتراضات للتواصل، بمعنى أنهما مفوضين للتلفظ بادعاءاتهما للصلاحية. هذا يتضمن الاقتناع المشترك بأن إدعاءات

الصلاحية المعبر عنها في كل مرة، إما أنها مبررة (كما هو الشأن لمعقولية الجمل المتلفظ بها)، أو يمكنها أن تكون كذلك (كما هو الحال الحقيقة والصدق والدقة). وذلك لأن الجمل والقضايا والتلفظات المعبر عنها، تستجيب لشروط المطابقة في كل مرة.

ويرى هابرماس أن اللغة، وكذا الكلام، أي استعمال الكلمات في تلفظات، قابلة للتحليل الصوري. فالوحدات الأولية للغة (الجمل)، والوحدات أولية للكلام (التلفظات) قابلة للتحليل من وجهة النظر المنهجية، التي تسعى إلى إعادة بناء عقلي للمفاهيم والمقاييس والقواعد.

وهابرماس في تحليله للأبعاد الصورية والكلية للتداوليات، يحاول ما أمكن الاستفادة مما يسميه بـ "التأويل المتعالي"، لا سيما عند كانط وعند الاستعمال الذي يقوم به "كارل أوتو آبل" لهذا التأويل، لأن هابرماس يعتبر البنيات الكلية للخطاب، يجب أن تدرس أولاً وقبل كل شيء، من جانب مسألة التفاهم وليس حسب التجربة، وبمجرد ما نقر بهذا الواقع فإن المقارنات مع الفلسفة المتعالية تأتي في الدرجة الثانية. (٢٠)

إن القصد الأساسي لنظرية أفعال الكلام المرتبطة بالتداوليات الكلية، يتمثل عند هابرماس في الصياغة الموضوعية للوحدات الأولية للخطاب (التلفظات)، وذلك بتبني الموقف الذي بموجبه تصوغ اللسانيات الوحدات اللغوية بشكل موضوعي (الجمل). ومن ثم فإن التحليل الذي يسعى إلى إعادة بناء اللغة، يهدف إلى الوصف الواضح للقواعد، التي يتعين على المتكلم المقتدر امتلاكها، لتكوين جمل نحوية والتعبير عنها بطريقة مقبولة. فالوحدة الأولية للخطاب تتمثل في فعل الكلام، والوحدة الأولية للغة تتجلى في الجمل. إذ بالقياس إلى شروط الصلاحية، تتمايز هذه الوحدات، فالجملة المصاغة جيداً من الناحية النحوية تستجيب لشروط المعقولية، وعلى من يشارك في التواصل أن يكون مستعداً للتفاهم بالتعبير في كل مرة، عن إدعاءات الحقيقة والصدق والدقة، ومفترضاً، بشكل متبادل، إن هذه الإدعاءات محترمة. ومن ثم فإن الجمل تكون موضوع تحليل لساني، بينما أفعال الكلام تكون موضوع تحليل تداولي.

ويرى هابرماس أن هناك ثلاث وظائف للتداوليات الكلية، تتمثل الأولى في وصف

شيء ما بواسطة جملة معينة، والثانية في التعبير عن قصد المتكلم؛ والثالثة في إقامة تداوتية بين المتكلم والمستمع. وهذه الوظائف الثلاثة تكون متضمنة في كل الوظائف، التي يمكن لتلفظ ما القيام به حسب السياقات المختلفة.

ويمكن تلخيص النموذج اللغوي الذي يقترحه هابرماس من منظور التداوليات الكلية على الشكل التالي: إنه يعتبر أن هناك قطاعات محددة من الواقع، تتمثل في ما يسميه بالطبيعة الخارجية والمجتمع، الطبيعة الداخلية واللغة، تقابل هذه القطاعات مباشرة أنماط محددة من العلاقات مع الواقع. وهذه الأنماط هي: الموضوعية، المعيارية، الذاتية، والتذاوب. هذه الأنماط تقابلها ادعاءات الصلاحية المتمثلة في الحقيقة، الدقة، الصدق والمعقولية، كل هذا تقابله وظائف كلية لأفعال الكلام، تتمثل في تقويم حالة الأشياء، وإقامة علاقات متداخلة بين الأشخاص والتعبير عن التجارب الذاتية.

ولذلك يرى هابرماس أن نواة التداوليات الصورية تتكون من خلال تحليل الافتراضات التداولية الكلية، لأفعال الكلام أولاً، لأن الأمر يتعلق بالدور التداولي، الذي تلعبه ادعاءات الصلاحية القابلة للنقد، والتي تتطلب اعترافاً تداوتياً وتحيل إلى القدرة على تقديم ما يكفي من الحجج لتبرير ذلك.

إن هابرماس بعد تحليله لمقاييس وقواعد ووظائف اللغة ضمن تصوره للتداوليات الصورية، التي تعتبرها اجتهادات ضرورية لإسناد نظرية الفاعلية التواصلية، يؤكد على أن نظرية النشاط التواصلي لها أبعاد فلسفية واضحة، مرتبطة بنظرية المجتمع تجعل من التواصل الاجتماعي قاعدة جوهرية لمفاهيمها، فضلاً عن أنها تقدم مساهمة واضحة لنظرية الدلالة. فالتداوليات الصورية بتتبعها للمقاربة الدلالية للحقيقة، ترجع تفهم تلفظ معياري للغة إلى معرفة الشروط العامة، التي يمكن لمستمع ما قبول تلفظ معين. ولذا فإننا نفهم فعلاً للكلام حين نعرف ما يجعله مقبولاً.. وإننا نقر بأن فعلاً للكلام، يمكن أن نسميه مقبولاً حين يستجيب للشروط الضرورية، التي تساعد المستمع على الجواب بنعم، على الادعاء المعبر عنه من طرف المتكلم.

وهنا ننتقل إلى مستوى آخر من الحديث عن الفاعلية التواصلية عند هابرماس. فهو حين يؤكد على أهمية نظرية البرهنة والتداوليات الصورية، وعلى ما يسميه بـ "أخلاقيات التواصل". أي أن للتواصل معايير أخلاقية تنظم تبادل الأفكار وادعاءات

الصلاحية من خلال المناقشة. فكل ما هو عقلي عند هابرماس، هو قابل للمناقشة، لأن كل دلالة مقترحة من طرف شخص ما تشكل قضية معنى، وكل قضية معنى يمكن مناقشتها في إطار مقولة الصلاحية. (٢١)

وبدون أن ندخل الآن في تفصيل مواقف هابرماس من الوعي التأويلي، ومن المناقشات والسجالات التي أجراها مع مجموعة كبيرة من الفلاسفة الألمان في هذا الموضوع، وعلى رأسهم غادمير، وهانس ألبير، وكارل أوتو آبل، وهي سجالات من أعمق كتابات هابرماس في دفاعه عن تصوراته وأطروحاته، نود أن نشير إلى ما يسميه بـ "منطق المناقشة". وبالتالي فإن منطق المناقشة في أساسه لا يمكن إلا أن يكون منطقاً تداولياً، على اعتبار أنه يدرس الخصائص الصورية التي تقدمها السياقات البرهانية، لأن البرهان يتمثل في التحليل الذي يجب أن يحفزنا على الاعتراف بادعاء صلاحية تأكيد أو أمر أو تقييم معين، لا سيما وأن هابرماس يؤكد على أن البرهنة تظهر في سلسلة من أفعال الكلام وليس القضايا، لأن الانتقال بين الوحدات التداولية للخطاب، لا يمكن أن يأسس بطريقة منطقية محضة أو بطريقة تجريبية خالصة.

ويميز هابرماس، في سياق حديثه عن المناقشة، بين المناقشة النظرية والمناقشة العملية. وهو يرى أن شكل المناقشة النظرية يساعد على التجذير التدرجي، وعلى التأمل الذاتي للذات الفاعلة للمعرفة. أما المناقشة العملية فهي تسعف كذلك على التجذير التدرجي، وعلى التأمل الذاتي للذات المتدخلة في الفعل. ومهما كانت طبيعة المناقشة، فإن القوة الاجتماعية ببرهان تستند إلى اعتبار أن الناس يتوصلون إلى تحقيق الإجماع بالرغم من تذبذبهم بين أنواع المناقشات. لأن المهم هو أن الإجماع المتحصّل عليه بالبرهنة، شكل معياراً كافياً لتبرير الإدعاءات الخطابية للصلاحية، شريطة أن تضمن الخصائص الصورية للمناقشة، حرية الانتقال من مستوى المناقشة إلى مستوى آخر.

بمعنى آخر أن هابرماس يؤسس أخلاقيات التواصل على مبادئ عقلية، تستمد بعض عناصرها من التداوليات الكلية. لأن هذه التداوليات هي التي تسمح بالتفكير في الأساس الذي يجعل من التلفظات أو أفعال الكلام حقيقية دقيقة. ثم إن هابرماس حين يؤكد على المناقشة وعلى التواصل الاجتماعي، فإنه يسلم بأن التفاعل يتعين

أن يحصل داخل مجال عمومي حديث، يجمع بين العقلانية السياسية والمشروعية الديمقراطية. (٢٢)

يحتل الحجاج أهمية كبيرة لكونه ذا علاقة مباشرة بما يسمى نظرية "القول" أو الحديث، من حيث كون المحاجج يتبنى أطروحة معينة، تميزها القرائن القولية المستعملة مثل: أنا، أنت، هنا، الآن. وأيضاً ما يسمى "التداولية"، لأن المحاجج يحاول التأثير على المتلقي إما لإبعاده عن الأطروحة النقيض وإما ليغير رأيه. فالنص الحجاجي لم يدخل المجال التعليمي إلا مؤخراً، أنه تميز من قبل برؤيتين متباينتين:

-رؤية فلسفية، تمثلت أساساً في أعمال "ش. برلمان"، وتخص مجال وسائل الحجاج.

-رؤية لسانية تداولية من أقطابها "أ. ديكرو"، ودراساته حول الحجاج في اللغة.

إن أساس الحجاج، إذن، في منظور بعض الاتجاهات التداولية هو الحوارية، وما تتطلبه من عمليات حجاجية تتنوع وتتباين تقنياً بتنوع وتباين أنماط التحاور ومراتب الحوارية. وقد شكل هذا الأساس دافعاً دفع بعض الباحثين إلى إجراء تصنيفات ضمن الفعل الحواري تحت مبرر مراعاة الشروط السوسيو – لسانية لكل صنف ولبعده التداولي الخاص. وقد ذهب الأستاذ طه عبد الرحمن إلى الاعتقاد بأن ("الحوارية تنقسم إلى "الحوار"ا المحاورة" والتحاور"، وكل منها يخضع لمنهج حجاجي استدلالي وآلية خطابية وبنية معرفية وشواهد نصية".

غير أن مثل هذا التصنيف للفعل الحواري – الحجاجي، وما يترتب عليه من تقسيمات منهجية، قد يسقطنا في نزعة تفاضلية وتعسفية، أو موجهة بخلفيات أخلاقية عابرة. والحقيقة، أن الحوارية وحجاجها هي ذاتها من نتائج "العملية التواصلية"، ومن ثم فمن الصعب جداً حصر كل اتجاهات المناقشة والتخاطب الحجاجي، حتى ولو حاولنا أن نضع لذلك قواعد أو مبادئ "أو مسلمات كتلك التي سماها "كرايس" بمبادئ المناقشة القائمة على "التعاون،) وهذه المبادئ أو الحكم هي أربعة وتتلخص فيما يلي:

١ – مبدأ الكم: اشتمال مساهمة المناقش على كمية من المعلومات المطلوبة لا زيادة

فيها ولا نقصان

٢ – مبدأ الكيف: المساهمة في النقاش تكون حقيقية لا تؤكد ما يعتقد صاحبها أنه خطأ. ولا تؤكد ما هو في حاجة إلى حجج.

٣ – مبدأ العلاقة: التكلم في صميم الموضوع، وعند الضرورة.

٤ – مبدأ الطريقة: الوضوح في الكلام، وتجنب الالتباس في الحديث، وكذا تجنب الكلام الغامض، مع توخي الاختصار والمنهجية.

وهذه المبادئ لا يمكن اعتبارها تداولية أو حجاجية محضة، لأنها تعتبر عديمة المعنى خارج نطاق النشاط الخطابي باعتباره نشاطاً عقلياً. وهذا النشاط بدوره ليس معزولاً عن مضمونه السوسيو – أخلاقي والتواضعي (العرفي). والدليل على ذلك، أن كل مناقشة أو تفكير حجاجي أو غير حجاجي هو تفكير مع الآخر وتواصل معه. (٢٣)

إن التكلم عن النص الحجاجي يفترض أننا نعتقد في الإمكانية النظرية، وفي الفائدة التعليمية في تصنيف النصوص وتحديد الأجناس والأنواع، أو النماذج التي من المستحسن معرفة خصائصها. لقد واجه الدارسون مشاكل عدة في تحديد الأجناس الأدبية، نتجت عن محاولة تصنيف النصوص، مما أدى إلى اضطراب وتمايز بين مختلف التيارات والمدارس خاصة الأدبية منها:

-الترتيب التاريخي حسب العصور: الرومانسية، الرمزية، الواقعية.

-الترتيب حسب الجنس: القصة، الرواية، الشعر، الحكمة.

-الترتيب اللساني: وصفي، عرضي، تفسيري، حجاجي.

إلا أن ظهور مفهوم "النص" المتبنى من قبل نقاد من أمثال: بارت، وكتاب مثل لو كليزو، كان بمثابة إعلان نهاية "الأجناس". وقد تعددت المقاربات المتعلقة بتحديد أنواع النصوص، منها ما بني على دورة التخاطب المشهورة لجاكبسون، رغم خطورة تطبيقها حرفياً، ومنها ما بني على "نظرية القول"، وهناك مقاربة اعتمدها ا. ويرلايك تقوم على التمييز بين خمسة من أنواع النصوص: الوصفي، والسردي، والعرضي، والحجاجي، والأمري. وتم تطوير هذا التقسيم من طرف أدام وكومبيت،

ويبدو أن له عدة مزايا في المجال التعليمي.

إن النص الحجاجي، مثل النص السردي الذي يمر من مرحلة أولية إلى مرحلة نهائية بواسطة مسار تحويلي، يمر أيضاً من مرحلة التفكير الأولي (الأطروحة المعطاة المرفوضة)، إلى مرحلة التفكير النهائي (الأطروحة المقترحة) بواسطة مسار حجاجي. هذا من الناحية المثالية لأننا نجد في الواقع تداخلاً بين المراحل، في التقديم والتأخير، وذلك حسب الاستراتيجية الحجاجية. غير أن النص الحجاجي يتميز عن النصين السردي والوصفي بخاصية التحاورية. (٢٤)

بناء على الخصائص العامة للنصوص الحجاجية، يمكن اقتراح شبكة قراءة خاصة بها. تعتمد أساساً على البحث عن القرائن النصية، التي يسمح لنا تحليلها بتقديم فرضيات التفسير الأولية. تصنف هذه القرائن في ثلاثة مجالات كبرى:

١ - قرائن القول، تظهر وضعية المحاجج بالنسبة للقول على مستوى اللغة، أي على مستوى السمات الذاتية. تعتبر أسماء الإشارة أولى هذه السمات، باعتبارها تربط بين القول والحقيقة الما وراء لغوية، لأنها تحيل على حال التخاطب، نظام الزمن، علامات التحديد الزمني "هنا"، و "الآن"، التي تتطلب تفسيراً ذا علاقة بالمتكلم.

٢ - القرائن التنظيمية، نبحث في النص الحجاجي عن كل ما يساعدنا على معرفة الأطروحات ومدى تناسق الحجج من الناحية الخارجية في شكل تقديم النص (العناوين، الخط). أما في النصوص القريبة من نظام العرض، فينبغي تتبع السير الموضوعاتي، السير بموضوع متفجر. أما حينما يكون الحجاج قريباً من النموذج البرهاني، فينبغي التركيز أكثر على الروابط الحجاجية أو المنطقية، وعلى كل ما يدل على "المناحي الحجاجية". أما على مستوى أكثر بلاغة، فيمكن الاهتمام بـ "عبارات التقديم والانتقال والاختتام". وهذا نجده أكثر في النصوص الأدبية الكلاسيكية القديمة.

٣ - القرائن المعجمية، تتمثل في مراعاة التقابل في وجهات النظر، وما ينتج عنه من مفردات متضادة، نظراً لكونها تعكس تضاداً في الأطروحات.

غالباً ما ينسب النص الحجاجي للأطروحة المقترحة مفردات التمعن، والملاحظة

الصارمة والأدلة الإحصائية، بينما يربط الأطروحة المرفوضة بكل ما له علاقة بالوهم والظن، وذلك حتى نصل في نهاية النص إلى مقابلة بين الحقيقة وبين خطأ الآخر).

يسمح شرح القرائن وإعادة ترتيبها بقراءة دقيقة للنص، وهنا يجب ذكر ثلاث ملاحظات:

الأولى: إن السمة الدينامية للنص الحجاجي تحتم علينا عدم الوقوف عند كشف جامد للقرائن. إن توزيعها في النص وتحولاتها المحتملة كلها عناصر أساسية للشرح، كما أن التوزيع غير المتساوي للحقول المعجمية أو التغيير في النظام يساعدنا على تحديد الانتقال من الأطروحة المرفوضة إلى الأطروحة المقترحة.

الثانية: تتمثل في أن أهمية هذه القرينة، أو تلك، حسب النموذج الحجاجي المهيمن، تعتبر دراسة النظام القولي مثلاً مدخلاً جيداً لنص جدلي، تميزه الخاصية الحوارية، بينما لا تؤتي هذه الدراسة ثمارها في نص تميزه حيادية العرض.

الملاحظة الأخيرة، وهي أن الشرح يؤدي إلى تنظيم الأنواع الثلاثة من القرائن، قصد المرور من المعاينة المحلية إلى اعتبار كل النص. (٢٥)

لقد أعادت البلاغة الجديدة الاهتمام بالجانب التعليمي، لأن القديمة أصبحت حسب تعبير "ج.جينيت" بلاغة محدودة، نظراً لاهتمامها بالمحسنات البديعية. وعلى هذا الأساس تم التفكير في بلاغة جديدة، تستفيد من تطور العصر وخصوصياته، وتصبح علماً لأنواع من الخطاب (الإنتاج النصي، أدبياً كان أم لا) مكملاً للسانيات، نظراً لقربها من النحو النصي، وذلك بعد أن كانت عبارة عن فن للإقناع وحسن التكلم.

يرى أنصار التحليل التداولي للخطاب، أن المهمة الأولى لتحديد علاقة البلاغة بالتداولية، هي تعريف مجال كل منهما، فالبلاغة "فن الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ"، مما يجعلها مجرد أداة نفعية ذرائعية. وبنفس الطريقة يرى "ليتش" أن البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ أنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع، بحيث يحلان إشكالية علاقتهما، مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما. ولذلك فإن البلاغة والتداولية البرغماتية، تتفقان في اعتمادهما على اللغة

كأداة لممارسة الفعل على المتلقي.

غير أن دارسي التداولية، يروون أنه من المناسب تضييق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية، وإلا أصبح من الممكن اعتبار كل شيء بلاغة، تأسيساً على أن لكل شيء أهدافه النفعية، وأن كل رسالة لها قصدها وموقفها وظروف تلقيها.

إن توجه البلاغة نحو الأثر "التداولي"، يظهر في تمييزها، منذ القدم بين ثلاثة أنماط أساسية من المقصدية، واحد منها فكري واثنان عاطفيان، أحدهما معتدل والثاني عنيف انفعالي أو تهييجي:

١ - القصدية الفكرية، وتضم مكوناً تعليمياً ومكوناً احتجاجياً، ومكوناً أخلاقياً. وليست هذه المكونات منفصلة بعضها عن بعض، بل هي متداخلة على الدوام.

أ-الغرض التعليمي، ويهتم بإخبار المتلقي بواقع ما دون استدعاء العواطف. ويتولاه الجانب الإخباري عن الخطاب، كما يقوم أيضاً على تقديم موضوعي، كما في النصوص العلمية والإخبارية.

ب-الغرض الحجاجي، ويتمثل في جعل موضوع الخطاب ممكناً بالرجوع إلى العقل. ويمكن تحقيق هذا الغرض بالحجة المادية، المعتمدة على الوقائع الموضوعية، وعلى الخلفية العامة المكونة من آراء المجتمع، ويتحقق هذا الغرض من جهة أخرى، بالحجة المنطقية وشبه المنطقية، التي تسير من الخاص إلى العام (الاستقراء)، أو من العام إلى الخاص (الاستنباط). والغرض من ذلك هو جعل غير المحتمل محتملاً، وغير الأكيد أكيداً. يمتد مجال هذا النشاط إلى الجانب البرهاني للخطاب، كما يمتد إلى أي شكل من النصوص الاحتجاجية.

ج-الغرض الأخلاقي، ويتعلق بتعليم المجتمع في مجال الأخلاق، يتضمن عناصر تعليمية واحتجاجية، كما يتضمن دعوة إلى العقل. وتسجل عناصر النصح هنا الانتقال من المقاصد الفكرية إلى المقاصد العاطفية. إن هذا المقصد الأخلاقي يظهر في جميع النصوص التعليمية.

٢ - وللمقصدية العاطفية المعتدلة مكونان: مكون غائي، ومكون غير غائي. وهما معاً ينتجان انفعالاً خفيفاً، يسمى "إيطوس".

أ-غرض المكون الغائي، هو الظفر باقتناع الجمهور بواسطة الإيطوس، ولذلك ينبغي أن يكون هدف الإقناع خارج النص. يظهر هذا المقصد في مدخل الخطاب، وكذا في جميع النصوص "الأخلاقية"، مثلاً الكوميديا والنص الإشهاري.

ب-وغرض المكون غير الغائي، هو المتعة الجمالية للجمهور، وغياب العزم أو النية في إحالة النص على نفسه "الفن للفن". والغرض الانفعالي موجود في "الإشباع المترفع". ومظنة هذا المكون أدب المدح، بل الشعر الرمزي أيضاً.

٣ - مقصدية التهييج، وتكمن في البحث عن الانفعالات العنيفة (الحقد، الألم، الخوف)، التي تسيطر على الجمهور، إنها لا تمثل مثل "الإيطوس" انطباعاً قاراً، بل هي تهيج وقتي (انفجار عاطفة ما). إنه "الباطوس" الكلاسيكي، وفيه تبلغ السيكولوجية المقصدية البلاغية ذروتها. (٢٦)

لقد ذهبت نظرية القول "أو الحديث، التي يمثلها: بيريلمان ومدرسته، والرؤية الفلسفية التي يمثلها "بنفنيست" وأعماله حول نظرية القول إلى رفضين:

رفض التفكير حول اللغة في دراسة الوضع في حالته الشفافة، خارج إطار العمل به (اللغة على حساب الكلام) ورفض تفضيل الوظيفة المرجعية اللسان والنظر إليها، على أساس أنها وسيلة إخبار وتعبير عن الواقع والأفكار.

فالخطاب يدرس هنا باعتباره؛ يظهر وجود مرسل، وباعتباره يؤسس عملية القول. ويظهر فعلاً حدثاً، باعتباره يبحث في التأثير على المتلقي، وهذا مجال التداولية. ويمكن التمييز أيضاً بين فعل القول، والمقول. وذلك من حيث أن للقول من وجهة نظر الدلالة مضمون إعلامي إخباري، ولكن له في المستوى التداولي قيمة إنجازية، أو منحى حجاجياً – حسب ديكرو – حيث يحتوي معنى القول، كجزء كامل وأساسي، هذا الشكل التأثيري الذي نسميه القوة الحجاجية. (٢٧)

ومن هنا يفهمون التداولية اللغوية الآن كتنظيم غير مخالف لعلمي الدلالة والنحو، إلا في المستوى فحسب؛ إذ أنه يقوم بجمعهما في مستوى ثالث خاص بالسياق المباشر. مما يجعل التداولية قاسماً مشتركاً بين أبنية الاتصال النحوية والدلالية البلاغية. ويعنى التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجي، أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه.

لقد حددت الصور التداولية باعتبارها انزياحاً بالقياس إلى معيار التواصل اللساني، إنها تمثل نسقاً من "أشباه – أفعال الكلام"، أي من أشكال صورية للتواصل. وتنتمي الصور التداولية: الاستفهام باعتباره شبه سؤال، والحيرة باعتبارها شبه شك، والاعتراف وشبه الاعتراف، والامتياز وشبه الامتياز، والرخصة وشبه الرخصة. إن وضع هذه الصور في نسق يفترض تصنيف جميع أفعال الكلام الممكنة. وعلى هذه القاعدة يمكن إقامة "نحو ثان" للتواصل، يولد جميع الصور التداولية. ويصدق ذلك على الصور السيمو – دلالية بطابع مرجعيتها الزائفة؛ وتلك هي خصوصية انزياحها عن المعيار الأولي. إن هذا المعيار قد أخذ شكلاً نسقياً في إطار (نحو مرجعي ثان).

وهكذا انتهى التحليل الشكلي للصور اللسانية، وبقي أن نوضح مفهوم الانزياح من وجهة نظر التداولية. وتختلف جمالية الصور أيضاً في كون الفراغ الذي يضطلع المتلقي بملئه، يتولد عن تناقض بين الكفاءة التواصلية العادية وكفاءة الانزياح. وبهذه الطريقة يمتلك الدليل اللساني التصويري في النص الأدبي تعدداً ثلاثياً: خطياً، ومرجعياً، وتواصلياً، حسب انطلاقنا من هذا الصنف من الصور أو ذاك. وهذا التعدد يظهر في عملية التلقي في شكل قراءات متعددة. وتكون القراءات المختلفة في مجموعها، الطاقة التواصلية اللسانية – الجمالية، أي الأسلوبية للنص الأدبي. وهذه الطاقة ليست مستقرة ولا ثابتة، بل توجد في حركة بفضل تتابع عملية التلقي، التي تجري في إطار الزمان والمكان. ويرجع تفسير تغير هذه الطاقة وأسبابها إلى الأسلوبية التاريخية، التي لا تمثل مع ذلك، مبحثاً معزولاً، ما دام النص الأدبي ليس مكوناً من مقومات أسلوبية فحسب، بل هو جزء من النقد التاريخي والمقارن للأدب، الذي موضعه هو تحليل جميع السنن المشاركة في القضية الأدبية، وكذا علاقاتها المتبادلة وأسبابها وآثارها. (٢٨)

وما يهمنا في هذا التحليل التداولي، إنما هو الخطاب وفاعله، الذي نعرفه من خلال خطابه، أي بالكيفية التي يقدم بها نفسه من جانب. فعلى التحليل النصي للقول، أن يشمل كل ما يشير إليه النص من موقف الفاعل الداخلي تجاه قوله. وتأسيساً على ذلك يرى التداوليون أن الخطاب ينقسم إلى نوعين كبيرين: خطاب مباشر، وآخر غير مباشر.

فالخطاب المباشر يراد به مجرد توصيف المتكلم المذكور، بدون التعبير عن أي حكم قيمة صريح عنه أو عن كلماته، ولنتصور عبارة مثل "أمكم تقول: تعالوا حالاً يا أولاد"، فالمتكلم يجعل نفسه مجرد ناطق باسم الأم. ومع ذلك فاستخدامه لصيغة القول أو الخطاب المباشر لنقل القول، يمكن أن يتم لإضفاء مسحة عاطفية على الموقف، مثل الاستعجال أو الغضب أو غير ذلك من المشاعر.

أما القسم الثاني من أشكال الخطاب الكبرى، فهو الخطاب غير المباشر. وهو يتولد عند امتصاص خطاب الآخر، وأداته بطريقة غير حرفية؛ مما يتطلب تحويل أزمنته الفعلية، وتعديل ضمائره وإشاراته، كي تتسق في اتجاهاتها وإحلالاتها. الأمر الذي يجعله مختلفاً عن الخطاب المباشر؛ إذ يقوم القائل هنا بإعادة صياغة الكلام، الذي ينقله متوخياً الدقة في نقله حيناً، أو إيجازه واقتطاع بعض أجزائه حيناً آخر، مستخدماً كلماته هو، يؤدي بها ما قاله المتكلم المنقول عنه. عندئذ تصبح الإشارة والأزمنة والضمائر مختارة من منظور القائل، مما يجعله للوهلة الأولى أقل موضوعية وحياداً من الخطاب المباشر. إذ الاعتماد على الخطاب غير المباشر، يعني أن المتحدث قد اختار استخدام لغته هو، وإعادة صياغة خطاب غيره. (٢٩)

ومن المعتاد في الأدب – كما يقول التداوليون – استخدام تغيير الشفرة اللغوية على وجه التحديد لتقديم الشخصيات والتعريف بها، وإبراز خواصها عن طريق إدخال صوت مغاير لصوت "فاعل" الخطاب، الذي يحتفظ بلغة متجانسة وخاصة لها. فاللهجات المتفاوتة والمؤشرات التعبيرية لا تربط ببعضها كتعبير عن مضمون فحسب، بل تقوم بالإضافة إلى مواجهة مشكلات الدقة وقابلية التعبير عن نفس المضمون بتدخلات واضحة، في تحديد شخصيات المشاركين في عمليات التواصل. أي أن إعادة الصياغة غالباً ما تتضمن الإبقاء على بعض عناصر القول الأول من تعبيرات مميزة، وعلامات تعجب واستفهام، وترجيعات وتكرار، وروابط استدلالية وسببية، وإشارات أخرى لغوية من قبيل الخطاب المباشر. وعندئذ فإن "فاعل الخطاب" يدخل نفسه في الشخصية التي تتكلم ويتحدث من خلالها كأنه قناع لها، مما يكشف عن تراوح القول بين المنظور الخارجي واتخاذ موقف الشخصية المنقول عنها، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى نوع من التداخل بين الفواعل.

ويرتبط بذلك تحليل أنصار هذا الاتجاه في الدراسة التداولية للخطاب لأشكال

"التباعد"، مما تنجم عنه صور بلاغية عامة بالغة الأهمية، السخرية والتهكم والمحاكاة. إذ أن ظاهرة التباعد في الخطاب تستحق عناية خاصة. فعندما يعمد المتكلم إلى اتخاذ موقف لا يدل على التبني الكامل لما يقول، فإن هذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة. وقد يتم ذلك عن طريق علامات التنصيص أو غيرها.

وفيما يتعلق بالشكل الآخر، وهو المحاكاة والتقليد، فإنه لا يعد مجرد إجراء تعبيري، بقدر ما يعتبر جنساً من القول. أو شيئاً يتصل بتأويل النصوص الكاملة. وعلى مستوى البنية الشكلية، فإن نص هذا النوع من التقليد، الذي يسمى "الباروديا" يعتمد على إقامة تكوين خاص، يتمثل في إضافة النص الذي يتم تقليده إلى النص الذي يقوم بهذا التقليد. (٣٠)

وقد أخذ تيار تحليل الخطاب التداولي يفيد في الآونة الأخيرة من جملة المبادئ السيميولوجية، غير أن بدايته كانت تدين لازدهار اتجاهين كبيرين في تحليل الخطاب منذ عقد الستينات؛ أحدهما لغوي يبحث في علاقة النص على مستوى "ما فوق الجملة الواحدة"، بتتبع مظاهر الإحالة النحوية، وبنية الدلالة الكلية للخطاب، ويمارسه اللغويون الأمريكيون في الدرجة الأولى. والثاني يتمثل في تحليلات المدرسة الفولكلورية البنيوية، التي ورثت مبادئ "بروب"، في صرف الحكاية الشعبية، وأخذت في إعادة صياغتها وتعديلها كما هو الحال عند غريماس، وبريموند وغيرهما. ويجمع هذين الاتجاهين معاً البحث عن البنية الكلية الكامنة تحت النص، ومظاهرها الخارجية.

ثم لم يلبث هذان الاتجاهان في تحليل الخطاب أن أسفرا في تطورهما خلال السبعينات، عن منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية، التي تفيد من المنظور التداولي في اللغة، بقدر ما تستثمر إمكانات التحليل السيميولوجي للوحدات الوظيفية للنصوص، تحت عنوان شامل هو تحليل الخطاب.

وعندما نشتغل الآن بهذا الخطاب النصي، ونصف طريقة قيامه بوظائفه، فإننا نلاحظ أن النظم البنيوية التي تكونه، تتصل من الوجهة التداولية بظروف إنتاجه، مثلما تتصل بمشكلات فهمه وقراءته. لكن ما يستحق التركيز عليه، هو كيفية الانتقال — في النظرية السيميولوجية — من الجملة إلى النص، إذ أن هذا الانتقال لا يعود مطلقا إلى مجرد معايير التوسع الكمي في الأبعاد بل — على العكس من ذلك

– يتصل بتغير نوعي أخذ يسمح بتكوين ما يسمى بأجرومية النص.

التداولية في الخطاب العربي المعاصر:

أول من استعمل مصطلح "التداولية" في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ويبدو أنه لقي استحساناً من المتخصصين، وأصبح متداولاً، هو الأستاذ "أحمد المتوكل"، أستاذ بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بمدينة الرباط بالمملكة المغربية، تأثر بالعالم اللغوي الهولندي "سمون ديك" في نظريته النحوية الوظائفية. ناقش أطروحه دكتوراه بإشراف "غريماس"، له عدة أبحاث في إطار النحو الوظيفي، نذكر منها:

– الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء – ١٩٨٥

– دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء – ١٩٨٦

– من البنية الجملية إلى البنية المركبة، دار الثقافة، الدار البيضاء – ١٩٨٧

– من قضايا الربط في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط – ١٩٨٨

– اللسانيات الوظيفية، منشورات عكاظ، الرباط – ١٩٨٩

– البنية والوظيفة، منشورات عكاظ، الرباط – ١٩٩٣

– آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، منشورات كلية الآداب، الرباط – ١٩٩٣

ويظهر في المغرب مؤلف أحمد المتوكل حول "الوظائف التداولية في اللغة العربية"، سنة ١٩٨٥، مما يعزز هذا الاتجاه الدراسي. وهو مساهمة تداولية نحوية، لا تمس الحقل الأدبي مباشرة، ولكنها تسمح بتكوين أفق يعتبر جوهرياً في المقاربة الأدبية الحالية. لذلك نظل نفتقر إلى كتاب في هذا المجال، يستطيع تغطية الحقل التخيلي بكل أبعاده الفلسفية والجمالية. (٣١)

تندرج نظرية المتوكل "النحو الوظيفي" في زمرة الأنحاء المؤسسة تداولياً، فهي تستفيد من الدراسات التداولية الحديثة، التي تناولت مفاهيم نظرية الأفعال اللغوية، والقوة الإنجازية والاقتضاء والإحالة، كما تفيد من نظرية الاتصال والإخبار ولسانيات النص أو الخطاب.

تفيد نظرية النحو الوظيفي من نتائج أبحاث علم النفس بصفة عامة، فهي تتابع تطوراتها، وتتطابق مع نماذجها، سواء تعلق الأمر بنماذج الإنتاج أو نماذج الفهم والإدراك. وينطبق نموذج نظرية النحو الوظيفي على أكبر عدد ممكن من اللغات الطبيعية، ذات البنى اللغوية المتباينة، ولهذا فهي تستجيب لما أصبح معروفاً بمبدأ "العولمة".

فمحمول الجملة يدل على واقعة، تصنف في النحو الوظيفي إلى حقل الأعمال، أو الأحداث، أو الأوضاع، أو موضوعات أساسية، كالذات المنفذة والذات المتقبلة أو المستقبلة. وقد تكون حدوداً غير أساسية، يقتصر دورها على الإشارة للظروف والملابسات، التي أحاطت بالواقعة، كما تدل على زمانها أو مكانها أو علتها.

وفي البنية التداولية، تستند فيها جملة من الوظائف التداولية، إلى مكونات الجملة بالنظر إلى المعلومات الإخبارية، التي تحملها المكونات، أثناء تفاعلها مع معطيات السياق، بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والحضارية والنفسية واللغوية والمكانية والزمانية. (٣٢)

تمكن المهتمون بنظرية النحو الوظيفي، وعلى رأسهم سيمون ديك، ومن جاراه مثل أحمد المتوكل، بفضل دراسات: معجمية، صرفية، تركيبية، دلالية، تداولية في لغات متباينة، من إغناء النظرية وتطويرها، فصيغت صياغة جديدة سنة ١٩٨٩، رسم معالمها كتاب ديك الموسوم "بـ" نظرية النحو الوظيفي"، فأصبح الجهاز الواصف لنحو هذا النموذج مكوناً من ست قوالب: القالب الاجتماعي، القالب المعرفي، القالب النحوي، القالب المنطقي، القالب الإدراكي، القالب الشعري.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه القوالب ليست متساوية من حيث الأهمية، فثمة حالات تستدعي اشتغال القوالب كلها، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها، وهناك حالات تستدعي اشتغال بعضها فقط، كما هو الشأن في التواصل العادي.

ولعل كل هذه الحيثيات هي ما حفزت "سعيد علوش" على الخوض في ترجمة كتاب فرانسواز أرمينغز، الذي توخى من خلال ترجمته الطرح الضمني لسؤال إشكالي يخص ظهور الاهتمام العربي الزائد – والمحدود كيفياً – كمياً بالبنيوية والشكلانية من جهة، وتجاهل المقاربات التيمية والتحليلية والتداولية من جهة أخرى". (٣٣)

وأمام هذا الوضع في الخطاب العربي، يصبح من الضروري أن يسهم بدوره في وضع معالم منهج تداولي، ما دامت الدراسات العربية القديمة، تشكل مادة خاما لبناء لم يكتمل من الخطاب التداولي، خاصة وأن التراث العربي: النحوي، والبلاغي، والخطابي، والمنطقي الفلسفي، والأصولي، تداولي بالدرجة الأولى.

ويمكن أن ندرج في هذا الخطاب "طه عبد الرحمن"، أستاذ المنطق وفلسفة اللغة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط المغرب، في كتابه "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي"، كما في كتبه السابقة "فقه الفلسفة"، و"تجديد المنهج في تقويم التراث"، الذي ينطلق من الفلسفة والمنطق وعلم اللغة وعلم الأصول.

وطه عبد الرحمن، يجمع في مؤلفاته بين علوم العرب والغرب، وهو على اطلاع واف بموضوعات أبحاثه، القديمة والحديثة بلغة الضاد، واللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية، ناهيك عن إلمامه بنظرة موسوعية كبرى، تشمل على علوم اللسان والبيان والميزان، ومنطق العلم أو فلسفة العلم.

يقرن المنطقيات واللسانيات، تمشياً مع منطق العصر، المنطق الذي عرف منذ ازدواجه بالرياضيات في مطلع هذا القرن، تطوراً كبيراً في اتساع مباحثه وتشعبها، من أبواب المنطق الكلاسيكي، وقد دخل فيها منطق المنطق (الميتا منطق)، الذي يبحث في الخصائص الصورية النسقية، المحض، فضلاً عن تاريخ المنطق الذي يندرج في إطار المنطق الصوري، الأرسطي، والمنطق الرواقي، الشرطي، والمنطق العقلي والأصلوي، والمنطق الرمزي. إضافة إلى ما استجد من صلات بين المنطق، والفلسفة، والرياضيات والمعلوماتية.

فلا يبقى في نظر عبد الرحمن إلا المحدد المعرفي التداولي، وهذا بيت القصيد، فالخطاب الفلسفي خطاب معرفي، ولا يتسق إلا إذا وافق وصفه المعرفي الوصف المعرفي لمجال التداول، وإن لم يوافقه، فلا أقل من أن يفتح باب استشكال هذه العلاقة بين الوصفين، وأن يقف على الإشكالات النظرية، التي يولدها تعارضها وتصادمها، "إن الاتساق التداولي عبارة عن مطابقة القول للفعل، مطابقة توافق القيم العملية الموجهة لمجال التداول؛ فمن ذا الذي يجحد أن هذا الاتساق كان أصلاً من أصول الممارسة الفلسفية". (٣٤)

كما تدخل التداولية في خطاب طه عبد الرحمن، وفي مجال خصائص الكلام الإنساني الثلاث: الخطابية، والحجاجية، والمجازية. وتقوم العلاقة الخطابية على جانبين متلازمين هما التواصل والتعامل، وهي عبارة عن جملة من القواعد، التي ينضبط بها تعامل الناطقين بها في تواصلهم. والعلاقة الحجاجية، تقوم الدلالة فيها على مجموع قول القائل في الحوار والجدل التعاملي والتواصلي. أما العلاقة المجازية فتنطوي على ضروب تطبيق الحساب المنطقي اللغوي، على الاستعارة بآليات استدلالية بيانية وبلاغية، تقبل الخروج عن مبدأ عدم التناقض، ومبدأ الثالث المرفوع، وتأخذ بمبدأ التعارض (الاختلاف)، الذي ينطوي فيه التعبير المجازي. (٣٥)

وبناء على كل ذلك، يعتبر طه عبد الرحمن أن الصلة بين المنطق واللغة متينة، فاللغة منطق، والمنطق لغة. والمحصلة التي يتوصل إليها الكاتب، هي أن العقل متكوثر متعدد، بمعنى تتشعب مداركه. وهو يرفض النظرة التي تعتبر أنه واحد في جوهره متغير في أغراضه ويرفض التفرقة بين الجوهر والعرض، باعتبار العقل فعالية عقلية كلية.

والتكوثر العقلي يختلف عن نظرية التعدد الصوتي، التي تعتبر المتكلم عبارة عن ذوات كثيرة، كالذات الخارجية، والذات الناطقة، والذات الفاعلة، وهي تتعدد بتعدد أغراض الكلام التي ينطوي عليها القول، كما أن المستمع بمقتضى هذه النظرية عبارة عن ذوات كثيرة. والتكوثر العقلي الذي يدعو إليه طه عبد الرحمن، لا يطلب تعدد الذوات الخطابية على مقتضى الإطلاق في الأغراض، والاستقلال في الوظائف، كما هو الشأن في نظرية تعدد الأصوات، وإنما على مقتضى تراتب الأغراض وفقاً لمبدأ "التدرج"، وعلى مقتضى تبادل الوظائف وفقاً لمبدأ "التقلب". (٣٦)

طرح طه عبد الرحمن في كتابه "فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة" مشروعاً تداولياً، يحتاج إلى قراءة، أو قراءات لا تتبجس داخله، إنما تقوم بسبر أغواره، وإعادة تشكيله و"استشكاله" حسب تعبيره هو، انطلاقاً من أن القراءة فعالية لتأويل النص، تتسع حدودها إلى ما وراء المنتج النصي أو الثقافي، وهي فعل خلق واشتباك مع النص، لأي نص كان، خاصة أن عبد الرحمن يعلن عن "مشروع تداولي"، سيقوم على: الترجمة، والتعبير، والتفكير، والحجاج.

يقوم منهجه على منهج يتشابه مع علم "اصول الفقه"، أو ما عرف باسم "المنهج

الأصولي"، يتصف بالتكامل والتداخل، ويستمد عناصره من علوم شتى؛ كعلم المنطق وعلم اللسان وعلم البلاغة، فيما يخص النظر في صيغ أقوال الفيلسوف، وتاريخ الأفكار، فيما يخص النظر في مضامين هذه الأقوال، وعلم الأخلاق وعلم النفس وعلم الاجتماع و "حتى علم السياسة"، فيما يخص النظر في أفعاله، وتحتاج هذه العناصر المأخوذة من مجالات علمية متفرقة، إلى أن تأتلف فيما بينها ائتلافاً، كما ائتلفت نظائرها في علم أصول الفقه، كي ينتظم منها منهج علم "فقه الفلسفة"، فيكون بذلك علماً جامعاً لعلوم مختلفة على جهة التكامل فيما بينها، يعول عليه فتح باب الإبداع الفلسفي العربي، بوصفه علماً يقتضي القيام بأقصى التأمل، ويمتاز على علم الفلسفة بكونه يقتضي الدخول في التأمل، وعلى "معرفة الفلسفة"، لأنه يوجب طلب الوصل بين القول والفعل، وعلى فهم الفلسفة، لكونه يستلزم الوقوف على الأسباب الخفية للأقوال والأفعال.

وهكذا ينظر فقه الفلسفة في الخطاب الفلسفي، والسلوك الفلسفي معاً، وهذا يشتمل على الترجمات والأقوال والمضامين الفلسفية والمفاهيم، وعلى الأفعال والهيئات والنعوت التي توافقها أو تخالفها، ".. ومقتضاها أن هذا المفهوم لا يكون كذلك، حتى يكون واضعه قد أتى فعل الاصطلاح عليه، وفق مبادئ المجال التداولي، الذي ينسب إليه، أو قل باختصار إن الأصل في المفهوم الفلسفي، أن يكون منفهماً من صورته اللفظية ومنتسباً إلى المجال التداولي". (٣٧)

ويستفيد كثيراً الناقد والمفكر علي حرب من "البراغماتية" الأمريكية، كما تصورها "ريتشارد رورتي". لقد ظلت منذ سنوات صورة المثقف أو الفيلسوف الهاجس المحوري في كتابات علي حرب، ولا نكاد نقرأ مقالاً أو كتاباً إلا ونقد المثقف حاضر صراحة، كما فعل رورتي في أمريكا، فإن هذا النقد أو الخطاب البراغماتي، أصبح ضرورة وسياسة في السياق العربي، وهو ما قام به المفكر اللبناني في إعادة امتحان دور المثقف ومساءلته من خلال الوظائف، التي يمارسها أو الأفكار والقيم التي ينافح عنها، أو المؤسسات والهيئات التي يناضل فيها. كثيرة هي النصوص التي خص بها علي حرب محاورة ومساءلة المثقف والفيلسوف، والمساءلة من اهتمامات الخطاب التداولي، ويبدو الناقد فيها يتقاطع ويشترك مع رورتي على أكثر من صعيد.

يرى رورتي أن الفكر الأمريكي يتعامل مع تقليد عريق يجعل من كل فكرة وظيفة

ذات منفعة، وكل عمل أو جهد، سواء أكان فكرياً أو يدوياً فهو "مهنة"، يتعاطاها صاحبها على سبيل المتعة والمنفعة أو الجودة والإتقان. وهنا تتجلى نهاية الفلسفة كتصور ميتافيزيقي أو تطابق براني، لتصبح في مفهوم رورتي عملية وبراغماتية. وقد استشعر رورتي هذا الفزع في الثقافة الغربية، حيث إذا أعدمت الفلسفة تفقد هذه الثقافة علة وجودها، نظراً لأن التأسيس الإغريقي للفلسفة والإغلاق الميتافيزيقي مع هيجل، جعل من هذه المعرفة أساس التفكير والتعبير أو التصور والتدبير أو البناء والتعمير. (٣٨)

نستشف هذه الأفكار التثويرية والنقدية في مقالة علي حرب عندما يرى أن غاية النقد إعادة الأمور إلى نصابها، حيث يجري التعامل مع الفلاسفة بوصفهم أصحاب مهنة كسائر الناس، وكما هو شأن العاملين في جميع حقول المجتمع وقطاعات الإنتاج، لأنه لا أفضلية لمهنة على أخرى، كل مهنة تبدع حقائقها وتتبدى حقيقتها في جودتها وعطائها وخصوبتها. يرى علي حرب بهذا المعنى، أن الفيلسوف ليس أجدر من سواه بتمثيل الحقيقة والانتساب إليها. بل شأنه شأن كل فاعل منتج في حقل عمله، إنما هو مبدع للحقائق. وإذا كان كل فاعل اجتماعي يبتكر حقائقه تبعاً لسياقاته ووظائفه أو كينونته وتاريخيته، فإننا نتوقف عن الاعتقاد أن علماء اللاهوت أو الفيزيائيين، أو الشعراء أو الحزب أكثر عقلانية أو علمية أو عمقاً من أي شخص – كما يقرر رورتي – لأن الحقيقة ليست امتلاكاً أو استحواذاً، وإنما هي إبداع وابتكار تبعاً للخبرة والحس العملي.

يقول علي حرب "ولهذا فإنه من قبيل الادعاء اعتبار الفلاسفة أنفسهم أهل العقل أو الناطقين باسمه"، وإذا كانت الحقيقة مسألة تعاقد وليس قضية تأسيس، فليس ثمة معيار عالمي أو قاعدة صارمة، ينبغي اتباعها لبلوغ هذه الحقيقة. في ضوء هذا الفهم يرى حرب أن الفلسفة لا تعود مجرد معرفة، وإنما تصبح بوصفها خلقاً وإنتاجاً، لعبة ومتعة، بقدر ما تمارس كازدهار واستحقاق. (٣٩)

خاتمة:

لقد ولدت التداولية تحت علامة التعددية، دون هوادة، على الرغم من محاولات – بل وأقول على الرغم من وعود النجاح – التوحيد. فهي تتابع سباقاً جمعياً. وسيكون

من الخطأ – المحض – تبرير الخطوات متغيّرة الأشكال للبحث التداولي، واستبعاد الدقة في فلسفة اللغة. ومن الخطأ التماثلي المقابلة الضيقة للتداولية بأحد أجزائها، سواء كان ذلك مع تداولية الدرجة الأولى – دراسة الرموز الإشارية – لأنها الأكثر ضمانة في دقتها والأكثر تواضعاً في ادعائها في الآن نفسه أو كان ذلك مع نظرية أفعال اللغة، لأننا هنا نمس فقط استعمال الفعل عامة.

وتعد رهانات التداولية مشوقة جداً، إلا أن القرارات المنهجية لا تقل خطورة. وتتخلل الحقل الإشكالي للتداولية توترات لا تنكر من خلال الملاحقات المغرية والتناقضات المسعفة. فتارة نكون حساسين تجاه إلحاح أسبقية النظر الشكلي، وتارة نصادف دعوة إلى الأرض التجريبية سواء إلى جانب التواصل الملموس، أو إلى جانب اللغة ذاتها. لقد استهدف الفلاسفة بمحض إرادتهم تعالياً، أصبح كنزاً ثميناً، هو ما أمكن للتداولية أن تهبه إلينا، إلا إذا أخذت في البحث من خلال العلامات اللسانية المختلفة عن أثر وعن صدى المقاصد التخاطبية.. إنها تداوليات متعددة إذن؟. فهل علينا الاعتراف بذلك؟

يتشبث بعض الفلاسفة – المناطقة، بلا انقطاع بوجهة النظر التوسعية، ووجهة النظر الأنتروبولوجية أو المتعالية في الآن ذاته. كما توجد مقاربة اللسانيين، الأكثر دقة الذين يكثرون من الاحتياطات، في خوف من انتهاكات بديهيات التلازم من هذا العبور إلى تحليل "الوحدات الكبرى" ومن هذه العودة إلى الملموس بعد التجريدات التأسيسية. إذ أن ملاحقة العالمي خارج اللغات الخاصة، يعد بالنسبة لهم سراباً. كما توجد تداولية البلاغيين الجدد الذين يتلاعبون بالحكم التخاطبية، ويلاحقون غناها وتنوعاتها الصغرى بطرق نافذة، والتي تستغل لخدمة الإقناع، وتوجد، في الطرف الأخير، تداولية أصحاب السيكو – سوسيولوجية والسيكو – علاجية الذين يبتهجون بصدور الفعل عن إلهامات اللغة، لا لكي يعبر بل ليفعل، و "ليعمل" كسلطة ورغبة بدل التشيع إلى حقيقة عارية وحزينة. وكما هو الأمر في الرسم، فإننا نجد البعض أصحاب الشكل، والتشكيل، والحقيقة، والتكعيب. وآخرين أصحاب ألوان، وانفعال، وزخرفات..

إنها إذا تداوليات عديدة. ولماذا لا تكون كذلك؟ إنه تعداد، دون مراعاة لروح النظرية التي توجد دائماً ما دامت التداولية تمارس سلطة إدماجية، قبل أن

تكتسب وحدتها الداخلية، وهي تلم بالعنصر الشكلي للمعرفة وللاعتقاد، كما توضح الاستراتيجيات القبلية التي توجه كل مجادلة وكل نقاش وكل حوار يكشف فيه، بحسب جاك عن البحث المدبر لأسس المعرفة، إذ ينتظم من خلالها التطبيقي والنظري، لأن الخطوات نحو الحقيقة، ترتبط بحركة التواصل المباشر نحو المعنى.

إن التداولية المنبثقة من التفكير الفلسفي في اللغة، سرعان ما تجاوزت إطارها الأول، كما عملت على صقل أدوات تحليلها. وبنظرتها للإنسان من حيث بعده الأنثروبولوجي، وبوصفه كائناً مزوداً بالإرادة والقدرة، وقد فتحت آفاقاً واسعة في ميادين أخرى عديدة، وذلك بفضل المعرفة المتراكمة، وكذا التجربة ضمن التفاعل الدائم بواسطة اللغة. ولا أدل على ذلك من أن أهم توجهاتها، أصبحت تسخر في الاقتصاد من أجل إدماج الفرد في المؤسسة، والذي أصبح الضمانة الأساسية للمردود الأكبر.

الهوامش والمصادر والمراجع

١ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ط٢-٢٠٠٠، ص: ١٠٠.

٢ -محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت – ٢٠٠٢، ص: ١٦٢.

٣ -المرجع السابق، ص: ١٦٤.

٤ -المرجع السابق، ص: ١٦٨.

٥ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، ص: ١٠٢، ١٠٣.

٦ -فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، المغرب – ١٩٨٥، ص: ٥.

٧ -سعيد علوش: المقاربة التداولية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت، عدد ٤١، تشرين أول – ١٩٨٦، ص: ٦١.

٨ -خولة طالب الإبراهيمي: عن التداولية، مجلة التبيين، الجزائر، عدد ١٨-٢٠٠٢، ص: ٦٢.

٩ -فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، مرجع سابق، ص: ٨، ٤٩.

١٠ -سعيد علوش: المقابلة التداولية، مرجع سابق، ص: ٦٢.

١١ -المرجع السابق، ٦٣.

١٢ -محمد شوقي الزين: تأويلات وتكفيكات في الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: ١٧٠.

١٣ -جون سرفوني: اللسانيات والتداولية، ترجمة حمو الحاج ذهبية، مجلة التبيين، الجزائر، عدد ١٩-٢٠٠٢، ص: ٧٥.

١٤ -المرجع السابق، ص: ٧٧.

١٥ -الجيلاني دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر – ١٩٩٢، ص: ٣٣، ٣٨.

١٦ -سعيد علوش: المقاربة التداولية، ص: ٦٤.

١٧ -عبد المالك كجور: المؤلف والنص في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة،

مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد ١٥، أفريل – ٢٠٠١، ص: ٨٠.

١٨ –حبيب أعراب: الحجاج الاستدلالي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون.

١٩ –محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة: نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء – ١٩٩٨، ص: ١٩٧.

٢٠ –المرجع السابق، ص: ١٩٩.

٢١ –المرجع السابق، ص: ٢٠٣.

٢٢ –المرجع السابق، ص: ٢٠٨.

٢٣ –حبيب أعراب: الحجاج الاستدلالي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص: ١٠٣.

٢٤ –الحواس مسعودي: النصوص الحجاجية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد ١٤، ديسمبر – ١٩٩٩، ص: ٢٧٨.

٢٥ –المرجع السابق، ص: ٢٨١.

٢٦ –هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء – ١٩٩٩، ص: ٢٦، ٢٧.

٢٧ –الحواس مسعودي: النصوص الحجاجية، مرجع سابق، ص: ١٧٦.

٢٨ –هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: ١٠٥.

٢٩ –صلاح فضل: بلاغة الخطاب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت – ١٩٩٢، ص: ١٠٢.

٣٠ –المرجع السابق، ص: ١٠٥.

٣١ –أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء – ١٩٨٥، ص: ٢٦.

٣٢ –المرجع السابق، ص: ٣٨.

٣٣ –فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، مرجع سابق، ص: ٥.

٣٤ –طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢–١٩٩٦، ص: ١٣٦، ١٣٧.

٣٥ -طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء - ١٩٩٨، ص: ٢٥٦.

٣٦ -المرجع السابق، ص: ٢٦٠.

٣٧ -طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار العربية - ١٩٩٥، ص: ١٢١.

٣٨ -محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، مرجع سابق، ص: ١٧٨.

٣٩ - علي حرب: الفكر والحدث، دار الكنوز الأدبية، بيروت - ١٩٩٧، ص: ٢٥٨.

تطور النقد الأسطوري
من الأنثروبولوجيا إلى المقارنة

الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص، يعطيها من الامتداد ما لا يتوفر للكثير من الكلمات في أية لغة من اللغات. إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان والزمان، وبالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان والحلم والخيال. ومن الأسطورة تسربت ألوان الأدب، ومهما تحرر فكر الإنسان، ليخلق مختلف أشكال الأدب. فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة، لتحكي أحلامها وآمالها، وترسم دنياها المليئة بالتطلع لآفاق المعرفة. ومن هنا كانت الأسطورة منذ البدء منبع الإلهام الأدبي وفضاء رحباً للعلوم الحديثة؛ كالأنثروبولوجيا والإنثولوجيا والسيكولوجيا.

شكلت الأسطورة في القرن العشرين ظاهرة قوية في الأدب العالمي الحديث، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتماماً متزايداً بتوظيف آليات هذا المنهج النقدي الأسطوري، في مقاربة النصوص الإبداعية؛ شعراً ونثراً، وإن تفاوتت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في تطبيق آليات هذا المنهج، فذلك يرجع أساساً إلى حداثة المنهج في حد ذاته، واختلاف طرائق التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية، نظراً لاختلاف الأجناس الأدبية، ومدى ثقافة المبدع، وقدرته الفنية على الاستفادة من المصادر الأسطورية، وبنائها بناء فنياً يعكس الرؤية الفكرية والفنية.

يقوم المنهج النقدي الأسطوري على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة، ثم يصنفها تصنيفاً نوعياً، ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية، موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي، ومدى احتفاظها بخصائصها، كشخصية، أو حادثة، أو موتيفا أسطورياً، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي. ويعود هذا إلى أمرين:

١ -قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي، أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الأساطير، والذي يمنحها خاصتي التشكيل والتحول، لكي يصبح جزءاً بنيوياً للعمل الأدبي نفسه، ويخدم هذا التمييز الرؤى الفكرية والفلسفية

والجمالية للمبدع.

٢ -قدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي للأسطورة، شخصية، أو حادثة، أو موتيفا؛ أي تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي، يخدم رؤى المبدع، من خلال جملة التحولات والتحويرات، وحتى التشوهات التي يحدثها المبدع على هذه الأسطورة أو تلك.

تطور النقد الجديد في مراحله المتأخرة، نحو ما يعرف باسم "نقد النماذج العليا" أو النقد الأسطوري. يتصل هذا النقد في جذوره، بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة، ومن ذلك ما أوردته الآنسة "جسي وستون" حول أسطورة الكأس المقدسة في كتابها "من الطقوس إلى أدب الرومانس"، وما ذكره الأنثروبولوجي الإنجليزي "جيمس فريزر" في كتابه الغصن الذهبي، وإدوارد تايلور، وارنست كاسيرر، وماكس مولر، وت.س.إليوت، وشتراوس، وجيلبير دوران، وإلياد مارسيا. والآنسة هارسون، ولورد روجلان، وبراون، وفرانز بواس، ومالينوفسكي، والآنسة مود ودكين، ونورثروب فراي، وغيرهم.

النقد الأسطوري.. من الأنثروبولوجيا إلى الدراسة المقارنة

ومن أبرز العلماء الذين اهتموا بدراسة هذه الظاهرة، علماء المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية في القرن التاسع عشر، التي تبدأ بتايلور، وجيمس فريزر، وتستمر في درو لانج، وهارتلاند، وكرولي، وغيرهم. ومع أن هؤلاء جميعاً يتميزون بسعة الاطلاع، ويتميز فريزر ولانج من بينهم، بأنهما كانا أستاذين في الآداب الكلاسيكية، إلا أن عملهم الرئيسي جميعاً، لم يكن لدراسة الأدب بل لدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها الأدب.

ومن الدراسات الأنثروبولوجية الهامة حول الأسطورة، برزت المدرسة التطورية، وكان من أبرز روادها "إدوارد تايلور"، الذي اعتبر كما يرى كاسيرر أن العقلية البدائية لا تتناقض مع العقلية المتحضرة، لأن صور الفكر وقواعد الاستدلال والبرهان هي ذاتها. صحيح أن النتائج التي تمخضت عنها العقلية البدائية، تختلف عنها عند المتحضر، لكن ذلك ليس نتيجة لاضطراب المنطق عند البدائي، بل بسبب المقدمات الخاطئة التي انطلق منها. فالبدائي ليس متخلفاً في عقليته، والفرق

بينه وبين المتحضر هو في الدرجة فحسب، وقد نتج عن ذلك بسبب طبيعة المادة أو المعطيات التي كانت بحوزته. (١)

ومن علماء المدرسة التطورية الأنثروبولوجية البارزين "السير جيمس فريزر"، الذي يعتقد أن السحر كالعلم، ولكنه زائف لأنه يسيء تطبيق أبسط عمليات العقل الأساسية، أي توارد الأفكار عن طريق المشابهة أو التواصل. إن الشعيرة أو الأسطورة بالنسبة للناقد الأدبي، هما محتوى العمل الدرامي، والغصن الذهبي من وجهة نظر النقد الأدبي، هو مقالة عن المحتوى الطقسي للدراما، أي أنه يعيد بناء الطقس النموذجي الأصلي، الذي يمكن أن تكون المبادئ العامة للدراما، قد نشأت عنه منطقياً وليس زمنياً. ويرى فراي أن كتاب فريزر الغصن الذهبي، يفهم منه في الظاهر أنه عمل في الأنثروبولوجيا، ولكن تأثيره الأعظم كان في حقل النقد الأدبي، أكثر منه في الحقل الأنثروبولوجي.

أما التأثير الذي تركته هذه الموسوعة "الغصن الذهبي" فهو عظيم، يصفه جون فيكري قائلاً: "لا أحسب أن أحداً ينكر مدى وقع الغصن الذهبي وتأثيره، فهو ليس فقط أعظم معالجة موسوعية للحياة البدائية في اللغة الإنجليزية، إنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس". (٢)

وليست الأسطورة في الغصن الذهبي، سوى ذريعة يتذرع بها فريزر، ليعرض رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري، تمشياً مع التيار الذي كان يسوده القرن التاسع عشر. فقد حدد فريزر نفسه موضوع الكتاب بأنه دراسة للتطور الطويل، الذي مر به فكر الإنسان وجهوده، للسيطرة على العالم وعلى الكون. فالطابع الغالب على الكتاب إذن هو الطابع التطوري المقارن، الذي يعتمد على جميع المعلومات والحقائق، من جميع أنحاء العالم وفي كل الأزمان، للتعرف على أوجه الشبه أو الاختلاف بينها. (٣)

ونشرت الآنسة هاريسون "الفن القديم والشعائر"، وهو خلاصة عن صلات القربى بين شعائر الخصب البدائية والإنتاج الأرقى، المتمثل في المسرحيات وفن النحت. وفي السنة التالية نشر كورنفورد "أصول الملهاة الأتيكية"، وحلل فيها الملهاة الإغريقية على الأسس نفسها.

ولعل أهم المشتغلين في هذا المناهج، وقد دما دراستين متأخرتين إلى حد ما، ولكنهما على قدر كبير من الأهمية هما: الآنسة جسي وستون، ولورد راجلان. فقد جاءت دراسة وستون المتأثرة بفريزر وهاريسون، تطبيقاً لنظريتهما الشعائرية، على أصول القصص الرومانسية، وكتابها "من الشعائر إلى القصص الرومانسي" شاهد على النجاح، الذي أحرزته حين جعلت الأساطير الطلسمية أخيراً مفهومة، على أساس من تكوينها في طقوس الخصب.

أما لورد راجلان، فقد كان كتابه "البطل؛ دراسة في الكلاسيكي، الأسطورة والدراما" من أهم الكتب المعاصرة، وإن لم يلق إقبالاً وتذوقاً. وهو دراسة للأبطال التقليديين، والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل: روبن هود، وسيجفريد، وآرثر، وكوخولين، وأوديب، وروميلوس، وموسى، وغيرهم. وقد درس هؤلاء الأبطال كصور لأصل واحد، هو الأنموذج البطولي الأعلى. فكتابه ليس تاريخاً ولكنه مأخوذ عن طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية. وقد اعتمد في محتواه على فريز وهاريسون ووستون. (٤)

ثم قامت دراسات أنثروبولوجية، تعارض الاتجاه التطوري السائد عند تايلور وفريزر. يمثل هذا الاتجاه علماء بارزون من مثل: راد كليف براون، وبرونسلاف مالينوفسكي. أما المؤسس المباشر للوظيفة، فهو العالم الأنثروبولوجي الأمريكي من أصل ألماني "فرانز بواس"، الذي ربط في جهوده بين الأدب الشعبي والأسطورة، والفلسفة، والدين، مع الحياة اليومية للشعوب المختلفة.

ويعتبر مالينوفسكي أن الأسطورة، تلعب دوراً كبيراً على الصعيد الفني، حيث يقول ".. من هذا كله أريد أن أثبت أن نشأة الأسطورة تكون بدافع حضاري، ولكن ليس معنى هذا أن نتغاضى عن الجانب الفني فيها. إن الأسطورة تنطوي في داخلها على بذور الملحمة المستقبل، وعلى بذور القصة والمسرحية. وقد استخدم رجال الفن الأسطورة أروع استخدام". (٥)

ثم نشأت عن ذلك المدرسة البنائية، ومؤسسها "ليفي ستراوس"، الذي انتقد الاتجاه التطوري، موضحاً أن أصحابه يعتقدون أن الحضارة الغربية، هي الرقى في التطور الإنساني، نسبة إلى الجماعة البدائية التي كانت بمثابة مراحل سابقة للتطور. ويرى أن العقل البشري، هو واحد عند البدائي وعند الحضري، لأنه يستخدم نفس

العمليات العقلية. ويختلف ستراوس في طريقة تعامله مع الأسطورة، فهو بعكس من تقدمه من الأنثروبولوجيين، لا يعبأ بالعثور على الأسطورة الأصلية، بل إنه يعامل كل الروايات على قدم المساواة. كما استأنف ستراوس دراساته في الأساطير، مستعيناً بالمتشابهات "الأنثروبولوجية" ونتائج التحليل النفسي، فظهر في كتابه بوضوح إيمانه بفكرة وجود أساس شعوري عميق في الإنسان، إلى جانب شعوره الواعي. (٦)

وحين يتكلم علماء الأنثروبولوجيا والمفكرون البنائيون، عن الواقع والأسطورة في الأدب، فإنهم لا يقصدون التمييز بين الوقائع التاريخية المحددة والأحداث الخيالية المفردة رغم أهمية ذلك، وإنما هم يقصدون في المحل الأول معرفة الخصائص والمميزات العامة، لمختلف المكونات التي تدخل في بناء العمل الأدبي. بل الأكثر من ذلك أنهم قلما يهتمون بالتركيز على عمل أدبي واحد معين. ذلك أن عميد البنائيين الفرنسيين ستراوس، يرى أن الثقافة الإنسانية يمكن التمييز فيها، بين عدد من الوحدات الكلية أو الثقافات المختلفة، لأنه يهتم بمشكلات المقارنة عبر الثقافات المختلفة. فالمنهج البنائي له في نظره قدرة عجيبة على إضاءة الطريق أمام الباحث، لأنه يكشف له عن وجود أبنية ذات نمط موحد في المنتجات الثقافية، التي تبدعها الثقافات المتباينة. (٧)

وعلى الرغم من أن أهداف ستراوس ودراساته، قد أسهمت إسهاماً فاعلاً في تأسيس منهج في النقد الأدبي، وهو المنهج البنيوي، غير أن التقنيات التي استخدمها، هي تقنيات المنهج الأسطوري: التماثلات الأسطورية واللاشعور الجمعي، والبناء القبلي، مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية، أو المصفوفة الجبرية، التي تعبر عن كل التحولات والتجمعات الممكنة، في الذهن البشري اللاشعوري. وتحولت الأسطورة في ضوء منهجه البنيوي، كما لو كانت مجرد ظاهرة تشبه غيرها من الظواهر الطبيعية، وتقبل بالتالي دراستها دراسة علمية موضوعية، بعيداً عن مضمونها أو محتواها الاعتقادي. (٨)

ومن النظريات التي حاولت تفسير الأسطورة، تلك التي جاء بها "ماكس مولر"، رابطاً بين الأسطورة واللغة. وقد ذكر أن الفيلولوجيا زودتنا بمجهر حقيقي، يمكننا بواسطته الكشف عن حالة الفكر واللغة والدين والحضارة. وقد ذهب مولر والنقاد المنتمين إلى مدرسة الأساطير المقارنة، إلى أن الأسطورة على الرغم من كونها

مظهراً من مظاهر اللغة، إلا أنه ليمثل الجانب السلبي منها وليس الإيجابي. صحيح أن اللغة تمتاز بالعقل والمنطق، ولكن يمكن اعتبارها مصدراً للأوهام والأباطيل في الوقت نفسه، والسبب أن في اللغة كلمات عامة، تمتاز بالغموض والإبهام باستمرار. (٩)

ومن أبرز من بحثوا في الأسطورة الفيلسوف والناقد الألماني "أرنست كاسبرر"، فهو يرى أن اللغة والدين والفن، ليست سوى أجزاء من عالم الإنسان الرمزي، وهي الخيوط المتنوعة لنسيج شبكة الإنسان الرمزية. من هنا كان علينا أن نحد الإنسان بأنه حيوان ذو رموز، بدلاً من حيوان ناطق أو عاقل، لأن الطاقة الرمزية هي التي تميز الإنسان وتمهد له طريق الحضارة. (١٠)

إن الأسطورة عند كاسبرر شكل حياة، يتسم بوحدة الوجود ووحدة المشاعر، ففي عالم الفعل السحري الميثيولوجي، لا توجد حدود فاصلة بين المادي والروحي، أو بين الطبيعي والذاتي، حيث يحدث التبادل المستمر بين عالم الروح وعالم المادة. فالعلاقة بين الأسطورة والفن علاقة وثيقة للغاية، كذا العلاقة بين الأسطورة واللغة. فالأسطورة في نظر كاسبرر لا تتكون من رموز مجردة، كالتي نجدها في العلم، بل أنها تتكون من صور مشخصة مباشرة، تشبه الصور التي نجدها في تعبير الإنسان البدائي، أو الطفل عن مشاعره وعواطفه. (١١)

وتتفق الآنسة "سوزان لانجر" مع أستاذها كاسبرر في كتابها "مفتاح جديد للفلسفة"، في اعتبار الأسطورة المرحلة البدائية للفكر الميتافيزيقي، والتجسيد الأول للأفكار العامة، وعلى الرغم من أن سوزان لانجر، تربط الشعر والفنون بالفكر الأسطوري، فهي لا ترضى بالتسليم باعتبار الفن مرحلة عابرة في التاريخ العقبي للإنسان، بل إن الفن على النقيض من ذلك شكل رمزي جديد، قادر على البقاء جنباً إلى جنب مع الفلسفة، والعلم وأشكال الفكر الأسمى. ولا تقف سوزان عند القول بأن الفن رمز، بل إن لكل فن معنى يشكل صورة الإحساس وصورة الحياة نفسها، كما يحسها الفنان وكما يعرفها، ذلك هو المعنى الحيوي، مستخدمة لفظ "الحيوي" ليس كمصطلح مبهم، ولكن كوصف يحدد الصلة الوثيقة للمدلول بالدينامية موضوع التجربة. (١٢)

أما جيلبير دوران الذي تتلمذ على غاستون باشلار، وتأثر إلى حد كبير بدراسات

يونغ وميرسيا إلياد، قبل أن يكون لنفسه طريقاً مغايرة، يحاول فيه سبر أغوار الرموز والأساطير والحكايات الشعبية، التي تتمحور حولها أو من خلالها "كوكبات"، أو خلايا أو أنساق الصور الذهنية، التي ينتجها الخيال البشري خوفاً أو أملاً، هروباً أو إقداماً، قنوطاً أو رجاء.

فالأسطورة في نظر دوران؛ منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية، تحت تأثير نسق ما. والأسطورة هي بداية تعقلن، لأنها تستخدم سياق الرواية، الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات والأنموذجات إلى أفكار، وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق. وكما أن النموذج يحفز الفكرة والرمز يلد الاسم، فإن الأسطورة تدعم عقيدة دينية أو مذهباً فلسفياً، أو حدثاً تاريخياً أو رواية ملحمية. كما نلاحظ أن التنظيم الحركي للأسطورة، يتناسب في أغلب الأحيان مع التنظيم السكوني، الذي سماه دوران بـ "كوكبة الصور". (١٣)

كان من نتيجة الاهتمام بالأشكال الرمزية المختلفة، اللغوية وغير اللغوية، أن ظهر اتجاه قوي في الأنثروبولوجيا الرمزية، لدارسة الأشكال الرمزية المجازية من اللغة. ومن هذا القبيل الرموز التلخيصية، والتي تتصف بالتكثيف والاختصار، والتي تكون موضع الاحترام والتقدير. (١٤)

ويقترب جداً من الأسطورة الرمزية، تلك الأسطورة التي يضعها الباحثون تحت إطار الأسطورة التاريخية. في هذا اللون من الأساطير يرتفع الأبطال بحكم قدراتهم، أو بحكم أدواتهم إلى مصاف أصحاب القدرات الخارقة، فيأتون بالمعجزات ويحققون لأنفسهم، أو للرمز الذي يرمزون إليه الانتصار على القدر، أو على القوى المعوقة للإنسان. وبعض الأساطير تحمل لأبطالها عمق الرمز في الانتصار على ما يضايق الإنسان، ويحد من قدراته، بينما تحمل بعض الأساطير الأخرى تمجيداً لأعمال الإنسان القوي، متخيلة في منطقها ومكثفة إلى بؤرة، تتجمع حولها كل ملامح العظمة المترسبة في نفس الإنسان في بحثه عن الخلود. (١٥)

تطور النقد الجديد نحو الأسطوري

إن المنطلقات الأساسية للنقد الأسطوري، تقربه كثيراً كما هو واضح من الأنثروبولوجيا، غير أن ثمة ارتباطاً قوياً بين توجهات النقد الجديد أيضاً، خاصة في

أعمال "فراي". فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني، اعتمدها النقاد الجدد في أمريكا، وقال بها غيرهم من النقاد الشكلانيين. وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد "فراي" يقترب من البنيوية شيئاً فشيئاً. بل من الممكن أن نعد أعمال "فراي" وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهاصاً للبنيوية، وتأكيداً لبعض الملامح، التي جاءت بها الشكلانية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية.

وقد اكتسب النقد الأسطوري أبعاداً، نظرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد الجدد مثل الآنسة مود ودكين التي نشرت عام ١٩٣٤ كتاب "أنماط نموذجية في الشعر"، وكذلك ولسون نايت، ثم "نورثروب فراي" الأكثر تأثيراً، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط باسمه، خاصة بعد صدور كتابه الشهير "تشريح النقد" عام ١٩٥٧.

ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى، بأنه نمط من السلوك أو الفعل، أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص، أو صورة أو رمز في الأدب والأساطير، ويعكس أنماطاً أو أشكالاً بدائية وعالمية، تجد استجابة لدى القارئ، ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث، في بعض الثقافات القديمة، كأسطورة "تموز" عند البابليين، و "أدونيس" لدى اليونانيين القدماء.

ويتناول فراي في كتابه "تشريح النقد" أعمالاً أدبية يرى أنها تنتظم في إطار نماذج عليا، تأخذ شكل تكوينات أسطورية (حبكات وعناصر بنائية تنظيمية)، وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة: ربيعاً، وخريفاً، وشتاءً، وصيفاً، وذلك ضمن التقابل الأشمل بين الأدب والأساطير في هذا التوجه النقدي.

يعد كتاب فراي من أجرأ المحاولات الطموحة، في إنشاء تصنيف جديد للأدب، يرتكز على مبادئ أسطورية، والذي نشر عام ١٩٥٧، حيث يعالج أيضاً الأساطير الكلاسيكية، ويتعامل معها كقواعد للنماذج الأصلية الأدبية. إن الأدب من وجهة نظر فراي، وهو أسطورة أزيحت من مكانها وأفضل طريقة لفهمه، هو إرجاعه إلى نصه الأسطوري الصحيح.

لقيت بحوث فراي اهتماماً واسعاً، الأمر الذي شجعه على مواصلة جهوده في هذا

المنهج الأسطوري "وما عتمت أن وجدت نفسي واقعاً في شرك نواح من النقد، تتعلق بكلمات مثل الأسطورة، والرمز، والشعائر، والنموذج البدائي. كما أن الجهود التي بذلتها سابقاً، لإيضاح هذه الكلمات في عدة مقالات منشورة، لاقت من الاهتمام ما شجعني على المضي قدماً في هذا النهج". (١٦)

لا يزال النقد الأسطوري يقر للعالم الكندي "نورثروب فراي" بكثير من الفضل على هذا المنهج، فبفضل أعماله ودراساته تبلور هذا المنهج. ويرى "فراي" أننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل الفهم الدقيق للقصة التي قرأناها، أو سمعناها، وبالتالي علينا أن نكشف ونتبين الموضوع محور القصة، ثم نحاول تركيب عناصرها وتجميعها، كما يؤكد على وجود نوعين من الاستجابة للعمل الأدبي، خاصة عندما نكون أمام قصة:

-النوع الأول هو الاستجابة غير النقدية، أو ما قبل النقدية؛ لأننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل المطالعة الكلية للكتاب، وبهذا نكون قد عرفنا ما يرمي إليه المؤلف.

-النوع الثاني هو الاستجابة إلى الموضوع، أي الاستجابة التي تأتي بعد انتهائنا من المطالعة، وفهمنا للموضوع وللمغزى، وبعد أن أصبحنا ننظر إلى العمل بوعي وفهم، نستطيع في هذا الحال أن نبدأ بالنقد. (١٧)

ويرى "فراي" أن النقد الأسطوري يستند أساساً إلى فكرة الانزياح، لأن الأدب بالنسبة له هو "أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وهي البنية وكل صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصورة مركزية مع بعض الانزياح، ومع بطاقة كاملة أحياناً أخرى". (١٨)

هذا ويعتبر فراي من المنتمين إلى المدرسة النقدية البنائية، ولكن بنائيتها تختلف عن البنائية الفرنسية، لأنه يترتب على المبادئ التي ينطلق منها فراي نتيجة خطيرة، تعارضها المدرسة البنائية الفرنسية بشدة، وهي أن الأبنية التي تشكلها الظواهر الأدبية، تبدو على نفس مستواها، أي أنها أبنية أو أشكال يمكن ملاحظتها مباشرة، وهذا على عكس ما انتهى إليه زعماء البنائية.

اقتحم عدد من النقاد الجدد في أمريكا موضوع "العلاقة بين الأسطورة والنقد"، الذي يقدم مفتاحاً جديداً للنقد الأدبي، ويطلق على هذه المجموعة من النقاد اسم

"نقاد الأسطورة"، تأثروا أشد التأثر بالدراسات الأنثروبولوجيا، التي نمت في السنوات الخمس الأولى من هذا القرن، وكان أشد ما أثر فيهم، إعادة اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والطقوس والشعر، تعد أشكالاً من التعبير موجودة في بداية أية حضارة، وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات، هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير، التي تنمو "الحالة الإنسانية" في ظلها وبتأثيرها. يقول إليوت: "إن الدراسات السيكولوجية والأنثروبولوجية، قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً، لم يكن له عهد بها من قبل". (١٩)

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر، كما أثر في الشعر الرمزي؛ فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي. وخاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه، إننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديماً وحديثاً، إنها ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية.

النقد الأنجلوساكسوني والمنهج الأسطوري

يقدم "النقد الجديد" وجهة نظر واسعة من خلال المقارنة، الأمر الذي يمكنه من أن يضفي فكرة النموذج والأسطورة، هذه الملاحظة النقدية، إلى "المنهج الأسطوري"؛ وهو منهج مشتت وإشارات من نقد إليوت، ومحمول شعره، وحسبما قال "إن الشاعر أكثر بدائية، وأكثر تحضراً من معاصريه". ويمكن أن نعدّ ملاحظاته وتعليقاته النقدية، التي خص بها قصيدته المشهورة "الأرض الخراب"، وقصيدة "مارينا" ومسرحية "حفلة كوكتيل"، وتطبيقاته على رموز وصور تراجيديات شكسبير بمثابة منهج "نقدي أسطوري" مثمر، يضع لبناته الأولى شعراً، وكثيراً ما اختلطت الرؤية الشعرية بالفكرة النقدية.

وجد إليوت في المنهج الأسطوري طريقة للسيطرة والتنظيم، الذي يضفي شكلاً وأهمية على البانوراما الهائلة، التي تمثل العبث واللاجدوى في الحضارة الغربية

المعاصرة، ويستخدمه على نحو آخر أسلوب معالجة للتوازي ما بين ما هو حديث وما هو قديم؛ ففي الواقع أن "الأرض الخراب" مبنية بشكل واضح على المتوازيات، يجري إسقاط التقاليد باطراد على الحداثة، وتحقق الاستفادة من أساطير "الغصن الذهبي" هذا التوازي، استخدم إليوت بدلاً من الأسلوب السردي الأسلوب الأسطوري في الأرض الخراب. (٢٠)

نجد عدداً من النقاد الجدد الذين تأثروا بإليوت، يهتمون بالأسطورة والنواحي الرمزية في الصور، وقد شجعهم على ذلك الاهتمام صنيع بعض شعراء الحداثة، الذين يعمدون إلى استخدام الصور الرمزية والأسطورية. ولعل النقاد الأسطوريين الجدد، قد تأثروا أكثر بفكرة أن الإنسان البدائي، ما زال كامناً في دواخلنا. يدين النقد الأسطوري في هذه الناحية بكثير إلى كشوفات فريزر، ومدرسة كمبردج الأنثروبولوجية ".. إن الدراسات السيكولوجية، والأنثروبولوجية، قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً لم يكن لها عهد بها من قبل". (٢١)

تنبه إليوت إلى أهمية الأنثروبولوجية في النقد الأسطوري، وأنها مجال دراسي واسع يبحث في العلاقة بين الشعور الجمعي، وتصورات الجنس البشري البدائية، ويجمع بين الدرس الأنثروبولوجي والنقد الأسطوري، والناقد يتناول في هذا المجال بوجه خاص نماذج الصور البدائية، الناجمة من جملة الرواسي في النفس الإنسانية المنحدرة من الأسلاف البدائيين.

يتناول إليوت الرمز الأسطوري، بمثابة تمثيل حدسي يقوم به الشاعر المبدع، ولتفسير رمز الأسطورة على ضوء ذلك المفهوم، يجعل الأسطورة رافداً من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة، في الحياة المعاصرة، وعلى وجه الخصوص الميثيولوجية اليونانية، فأسطورة "تيرسياس" بكل دلالاتها تجسيد للحضارة الغربية الحديثة، التي أصيبت بالعمى، وتتخبط في مدارك الانحطاط، فالرمز الأسطوري في رأيه يجد مناخاً ملائماً داخل العلاقات البشرية الراهنة "رغم أن تريسياس، لا يعدو أن يكون مشاهداً، وليس شخصية بحال، إلا أنه أكثر الشخصيات أهمية في القصيدة، لأنه يوحد الآخرين جميعاً، فكما أن التاجر الأعور، بائع الزبيب يذوب في الملاح الفينيقي، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تريسياس". (٢٢)

ينصب نقد إليوت الأسطوري على رمزية اللغة، التي لا تعني هنا رمزية بمعناها الساذج البسيط، فالناقد يبحث في ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة، من أجل الوصول إلى الرمزية المنبثقة من دلالات الأسطورة، التي تتميز بالشمولية، فحال تيريسياس وواقعه، يشمل بقية الذوات الأسطورية: التاجر البائع، والملاح الفينيقي، ومجموع النساء، وهي مفرد بصيغة الجمع لمختلف الشرائح الاجتماعية. وتبدو قيمة هذه الأساطير، التي يوردها إليوت في شعره، تطبيقاً لوجهة نظره في النقد الأسطوري، في الدلالة العامة التي تحملها داخل بنيتها العميقة، فهي تعكس العالم والعقل البشري، الذي هو نفسه جزء من هذا العالم.

أسرف إليوت في إيراد الأساطير الدينية المتلبسة بالمسيحية، ثم يعلق عليها بما أوحت له من دلالات أسطورية، شارحاً مفككاً بنيتها الرمزية، فهو يورد على سبيل المثال أسطورة الفارس الباحث عن "الكأس المقدس"، التي احتفظ بها يوسف الأرماني – أحد الحواريين – من العشاء الأخير، وحملها إلى حيث صلب المسيح، فجمع بها ما دفق دم المصلوب، وقد طعنه الرمح في جنبه، وهو على الصليب. "الرجل المصلوب، يناسب غرضي في نقطتين: لأنه يرتبط في ذهني مع الإله المصلوب ولأنني أربط بينه وبين الشخص الملتفع، في رحلة الحواريين إلى عمواس في القسم الخامس. وفي الجزء الأول من القسم الخامس، ثمة ثلاثة موضوعات: الرحلة إلى عمواس، وبلوغ الكنيسة الخطرة، وخراب شرق أوروبا في الوقت الحاضر". (٢٣)

يتصل هنا الرمز الأسطوري، المتعلق بالرجل المصلوب حسب إليوت بالإله القتيل في طقوس الخصب القديمة، كما يتصل بالمسيح المصلوب، الذي يكون موته حياة للعالم، وقيامته خصوبة للأرض الخراب، التي تشير في أبعادها الرمزية إلى صور الموت والعقم الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة، وهي صورة موت تؤدي إلى الحياة، كما يؤدي موت إله الخصب إلى الحياة، أو كما يؤدي صلب المسيح إلى قيامه وبعثه.

انطلاقاً من هذا الفهم الأسطوري المقارني، تتضح بعض معالم النقد الأسطوري عند إليوت، التي يشدها خيط متين إلى بقية نظرياته النقدية، وعلى وجه الخصوص "نظرية الموروث والموهبة". منحت هذه النظرية، التي تتعلق بالموروث الأدبي والبدائي، نقد إليوت منحى جديداً، وترتب عنها ما يعرف بالنقد الأسطوري. نظر

إليوت إلى الأسطورة واعتبرها الرحم الذي يخرج منه الأدب كله. وأظهر الأسطورة وكأنها تعيش جنباً إلى جنب مع الأدب.

تجليات النقد الأسطوري في الخطاب العربي المعاصر

نجد بعض المقاربات في النقد العربي المعاصر، قام بها عدد من النقاد والباحثين في السنوات الأخيرة، وهي في عمومها تنطلق من النقد الأسطوري عند إليوت والنقاد الجدد. نذكر منهم: نذير العظمة، وخلدون الشمعة، وأحمد كمال زكي. وجبرا إبراهيم جبرا.

وتبرز معالم نقد إليوت الأسطوري لدى "نذير العظمة"، الشاعر الناقد، الذي شارك في تأسيس مجلة "شعر" اللبنانية رفقة يوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس. تخرج من جامعة "هارفرد"، نال درجة الدكتوراه في الدراسات المقارنة، وساهم في الحياة الثقافية والأدبية مشاركة فعالة، من خلال كتاباته ودراساته وإبداعاته الغزيرة – على طريقة النقاد الجدد الأمريكيين؛ الذين يتميزون بغزارة الإنتاج وتنوعه في مجلات الشعر والمسرح والنقد والدراسات، وأهم منشوراته في النقد: المعراج والرمز الصوفي، ودراسة عن السياب، وجبران في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية، ودراسة نقدية للشعراء التموزيين، وسفر العنقاء. تطالعنا بداءة مظاهر التوجه الأسطوري والرمزي من عناوين أعمال "العظمة" – على اعتبار أن الكتب تقرأ من عناوينها – هكذا: "اللحم والسنابل" إشارة إلى المسيح والعشاء الأخير، و "السنابل" رمز النبات الأخضر، إشارة إلى أدونيس، وسيزيف الأندلس" إشارة إلى الأسطورة اليونانية المشهورة، و "الشيخ والمغارة" إلماعه إلى دم المسيح المصلوب، و "المعراج"، يشير إلى حادثة المعراج وتداخل الرمزي بالأسطوري، و "أورك تبحث عن جلجامش" يوحي بأسطورة جلجامس، و "الشعر التموزي" تموز"، وأخيراً "سفر العنقاء" تلميحاً إلى أسطورة الموت والبعث. نستخلص من هذه الإشارات أن الناقد يقدم لنا في مجموع أعماله حفريات أسطورية، ونموذجاً حياً للناقد الأسطوري. (٢٤)

تأثر العظمة بإليوت وبالنقد الجديد إلى حد النخاع، ولعله من السابق لأوانه إذا قلنا إن "العظمة" شكل ثان وصورة مستلة من صورة "جبرا" شاعراً روائياً،

ناقداً – مقارناً، أسطورياً، إلى آخر المواصفات التي تنسجم مع جبرا وإليوت، ومثلما كان يستهوي جبرا إليوت وتلميذه ديلان توماس، كذلك العظمة استهواه إليوت نقدياً وشعرياً.

كان تفاعل شعراء ونقاد جماعة "شعر"، ومصادرها الأولى عند المهجريين الأمريكيين، مع الشعر والنقد الأنجلوساكسوني من الأولويات التي أولاها العظمة قدراً كبيراً من الدرس والمقارنة، كما يظهر ذلك في مؤلفه "جبرا في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية، وكذا" مدخل إلى الشعر التموزي"، وهي محاولات تكشف لديه قدماً عالياً في هذا الجانب المنسي، بعد هيمنة الدراسات المقارنة العربية الفرانكوفونية لفترة غير يسيرة، خصوصاً في جناحيها المغاربي والشامي في سوريا ولبنان.

ينطلق من دعوة "فراي" التي تذهب إلى أن مجمل تاريخ الأدب يتحرك من البدائي إلى الرسمي، لذلك يلح على إمكانية النظر إلى الأدب على أنه تركيب مجموعة بسيطة من الصيغ، يمكن دراستها في الثقافة البدائية الفلكلورية؛ يستمد الأدب معلوماته من الأساطير والحكايات والمنسي والهامشي. (٢٥)

يتخذ العظمة القصة مجالاً لدراسة الأسطورة، فيدرس المجموعة القصصية الأسطورية الفلكلورية "سيدنا قدر" لمبارك ربيع. ينطلق من المنهج المقارن الأسطوري، ويجري مقارنة بين الأساطير التي تتضمنها والأساطير التي تتضمنها رواية حليم بركات "عودة الطائر إلى البحر"؛ فيرى أن مقدرة "مبارك" في الفن القصصي لا تتوفر إلا عند القلة من الكتاب من أمثال "بركات"، متوسلة بالأسطورة، تجعل منه قاصاً متفرداً يطرح مشكلات الإنسان المعاصر، من خلال التضمين الأسطوري أو الرمزي، ويدعم طاقات التعبير اللغوي بطاقات أخرى، تخلق لنا عوالم فنية مركبة، على حين ينقلنا بركات من المرئي إلى اللامرئي، ومن المحسوس إلى أعمق مشاعر النفس وخطرات عبر الرمز الأسطوري. (٢٦)

ويقارن بين حداثة "بليك" وحداثة إليوت القائمة على النزعة الصوفية، التي سادت القرن العشرين الذي شعر فيه الإنسان بالغرابة، فلجأ إلى المسيحية، حيث أصبح المسيح كنيسة والطبيعة مدنا وشوارع وعمارات، ومصانع ومنشئات، وآدم الذي نزل من فردوسه إلى المدينة والحضارة، وإذا كان إليوت التزم بالكنسية

مطهراً، فإن بليك التزم بالمسيرة الروحية عبر التاريخ، وبليك خلافاً لإليوت وجيله لم يتوكأ على الأسطورة للكشف عن رؤيا العالم الجديد، بل اقام عالمه الأسطوري في قلب الواقع، فهو نبي حديث يبشر بالولادة الجديدة للإنسان من اللهب والبخار والدخان. (٢٧)

يطبق العظمة المنهج الأسطوري الرمزي في دراسة متميزة، ولا يجد في ذلك حرجاً، موضوعها "المعراج والتقويم الصوفي"، يتناول مسألة المعراج من حيث الرمز والرؤيا، ويجري مقاربات مستفيضة، توحي بتمكن الناقد من منهجه الأسطوري الذي مارسه في أكثر مؤلفاته اللاحقة، ويخلص إلى أن حصيلة المعراج وتراثه، فرضت سلطانها على الشعراء والأدباء، فنشأت عن ذلك آثار أدبية وشعرية فذة؛ كرسالة الغفران للمعري، و "ثورة في الجحيم" للزهاوي، والنتيجة من دراسته أن قصص المعراج "نوع أدبي مستقل" قائم بذاته، رغم مصادره وأصوله المتنوعة؛ من "قرآن كريم" و "سنة نبوية"، ومصادر دينية وحضارية أخرى، ولهذا النوع الأدبي أهمية للذين يعنون بالدراسات المقارنة".. ثم تأتي معها دراسة أثر هذا النموذج في حقول المعارف الأخرى كالتصوف والفلكلور وغيرها. (٢٨)

واصل العظمة تطبيقات المنهج الأسطوري المقارن في كتابه "جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية"، فيتناول العلاقة بين جبران والشاعر الفيلسوف الصوفي "رالف أمرسون"، وانعكاسات مثاليته الصوفية على محاولات جبران الأولى، وبداية انفتاحه على الغرب الحضاري والفني، والتفاعل معه تفاعلاً خلاقاً "أثر في "قصة الرماد، والنار الخالدة"، واكتسب جبران عقدة التقمص من المصادر البوذية عن طريق أمرسون. (٢٩)

ركز في كتابه "مدخل إلى الشعر العربي الحديث" على مصادر الأسطورة والحداثة في شعر: لويس عوض، وتوفيق صايغ، وجبرا، فربط العلاقات بمنهجه الأسطوري المقارني بين الريحاني، وجماعة بغداد وجماعة شعر، ومحاولة لويس عوض الرائدة، ويرى أن الريحاني كان أكثر انسجاماً مع مؤثرات الشعر الأنجلوساكسوني، من بقية المهجرين في حركة الشعر الحر، ومع توفيق صايغ وجبرا. انتقل هذا الشكل إلى صيغة أكثر جاذبية ونضجاً، وأكثر انفتاحاً، وظلت نماذج إليوت حاضرة في أذهانهم. ويواصل العظمة بمنهجه الأسطوري تشريح "شعر التموزيين"، الذين انصبوا على

الأسطورة التموزية كما يفهمها إليوت في نظرية الموروث. (٣٠)

ونختم رحلتنا في عالم المنهج الأسطوري لدى العظمة بالوقوف عند آخر كتاب صدر له "سفر العنقاء"، الذي تكتمل بهذا الكتاب الدورة الفصلية — على حد تعبير فريزر — يبرز فيه المنهج في أعلى تجلياته، يدل على تمرس الرجل بالنظرية والتطبيق، يبحث في العمق والامتداد وارتفاع عن جذر أسطورة "العنقاء"، وأهم الشعراء الذين وظفوها في شعرهم، ثم ينصرف إلى تبيان اهتماماته بالميثيولوجيا أو "علم الأساطير"، ومكونات المنهج الأسطوري لديه".. ويظل نوثروب فراي استثناء في الميدان.. وكان إليوت يعتبره جزءاً من ميراثه الشعري، إلا أنه عبر عن التجربة المسيحية من خلال أساطير الخصب". (٣١)

يعالج "العظمة" موضوع الأساطير عند العرب، لكنه لا يقارن بينها وبين بعضها فحسب، بل يدرس تأثيراتها الأدبية عربياً وعالمياً، فيتطرق إلى استخداماتها الصورية والدلالية عند تشوسر وشكسبير، والسياب وأدونيس وحاوي وجبرا. تعد هذه الدراسة فريدة من نوعها في النقد الأسطوري، إلى جانب تنوعات جبرا الأسطورية. وتدل على عمق في الرؤية الفنية، وعلى خبرة في المثاقفة.

إن "سفر العنقاء" بقدر ما هو كتاب أطلق عليه مؤلفه عنواناً جانبياً هو "حفرية ثقافية في الأسطورة"، إلا إنه كتاب عن الحياة والموت، عن الفناء والانبعاث، عن ثنائية المادة والصورة. يلتقي هدف العظمة مع هدف إليوت في منهجهما الأسطوري، في التأكيد على ربط الماضي بالحاضر، والتغلغل عميقاً في جذور حضارات المنطقة والشرق. لكنه لا يغفل على الإطلاق الربط بين الآداب العالمية قديمها وحديثها.

يدخل "خلدون الشمعة" بأعماله النقدية الغزيرة في دائرة النقاد الجدد، الذين تأثروا بإليوت. ظهرت آثاره جلية في بعض كتاباته النقدية. يصدح في المطالبة بالبديل النقدي، المتمثل في استقصاء وسبر أغوار النص وتحليل رموزه الأسطورية. وقد ذكر بصراحة في مقدمة "الشمس والعنقاء" أنه سيحاول "الإسهام في بلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي الأوروبي الأمريكي". (٣٢)

يقوم منهجه على تأويل النماذج العليا أو الأساطير. ويبدو في هذا المجال متأثراً بالناقد الجديد الأمريكي ولسون نايت — أحد تلاميذ إليوت — ويذهب الشمعة إلى

أن هذا المنهج، يطبق على الأعمال التي لم تعد عظمتها موضع نقاش. ويشدد — مثل النقاد الجدد — على الوظيفة الاستشكافية لأهمية الجنس الأدبي، وميزته وتفرده ويرفض النصوص الرديئة، بعد أن يحللها وفق معايير جمالية رمزية.

ويبدو تأثره بإليوت في دراسته الأخيرة الصادرة بمجلة "فصول" — المثاقفة الإليوتية — يقترب منهجه من حيث تنوع النقد الجديد بالنقد الأسطوري المقارني، الذي يرتكز على البنية اللغوية الرمزية، ويراعي أحياناً الأبعاد الدلالية؛ من رموز وأساطير مبثوثة فيه. كما رأينا عند إليوت وفراي، فهو يتابع الرموز الأسطورية بالمقارنة، بين المنهج الأسطوري لدى جيمس فريز وإليوت وفراي، وبين المنهج الأسطوري عند النقاد العرب، المتأثرين بأولئك، وهو واحد منهم. من مثل: جبرا ونذير العظمة. (٣٣)

يردد الشمعة مصطلحات ورموز النقاد الجدد، الذين ينحون منحى أسطورياً مثل: الحساسية، والصورة، والرمز، والقوس والجرح، والمشعل والصولجان، وغيرها من الكلمات. ويبدو أن الشمعة قارئ جيد للمصطلحات، التي يكثر جبرا من استعمالها، بحكم ترجماته العديدة لمدرسة النقد الأسطوري الجديد.

ويبدو "أحمد كمال زكي" في كتاباته المتأخرة، يتجه اتجاهاً جديداً آخذاً بعين الاعتبار، ما وصل إليه النقد الجديد الأمريكي. فهو يرى أن بدايات النقد العربي الحديث الجادة، كانت مع ترجمات النقد الأنجلوساكسوني، بخاصة ترجمة ا.ا. ريتشاردز صاحب "مبادئ النقد الأدبي"، وابر كرومبي صاحب "قواعد النقد الأدبي"، "جهدوا أنفسهم في أن يبينوا معالم النقد الجديد، وساقوا كثيراً من الآراء، التي يمكن أن نعثر فيها على مظاهر هذا التطور" ومن أجل هذا وضعت هذا الكتاب، الذي بين أيدينا، محاولاً فيه أن أنحو نحو المقارنين على قاعدة تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما أو إصدار حكم قاطع". (٣٤)

وتبرز محاولات "أحمد كمال زكي" في المنهج الأسطوري من منظور نقدي أنجلوأمريكي. في بحوث معظمها تدور أساساً، حول تفسير الشعر قديمه وحديثه تفسيراً أسطورياً، وتدعو إلى الاهتمام بدراسة هذا المجال المهمل، الذي لم يهتم أحد بتطويره. وهو حين يدعونا إلى دراسة الشعر على ضوء الرموز، التي تكمن في الأساطير، لا يقدم لنا تفسيراً جديداً للأسطورة، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية

دراسة الأسطورة، باعتبارها نمطاً من أنماط التعبير المرتبط بالأصول الأدبية القديمة أو "بالحالة الوجودية الأولى". (٣٥)

والواقع أن أحمد زكي، حين يدعو إلى الاهتمام بتفسير الشعر أسطورياً، فإنه يرى أن الشاعر يملك القدرة على تشكيل الصورة في عناصر التصور القديم للوجود الأول. فالأسطورة ضرب من المجاز أو التصوير الأدبي الشائع في الأعمال الأدبية. وعلى هذا الأساس لا يعتبر أحمد زكي الأسطورة أدباً أو فناً، نظراً لأن دورها يتفتت في الحكايات الخرافية، أو في الملاحم الشعبية. وإن كان جانبها "الطقسي"، يظل في ضمير الجماعة حياً أمداً طويلاً.

ومن هذا المنظور نفهم أن أحمد زكي، يدفع بهموم الأسطورة نحو ميدان الدراسة النقدية لا ميدان الدراسة الأنثروبولوجية. ومن هنا دعوته إلى تفسير الشعر القديم تفسيراً أسطورياً، تعد حركة اكتشاف أو إعادة اكتشاف، نظراً إلى أن الأسطورة أضحت جزءاً لا يتجزأ من تلك الاهتمامات النقدية التي أولاها النقاد الجدد غاية الاهتمام.

يقول جبرا "وفق بدر شاكر السياب إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي. عندما أوجد تلك الرموز مثل: الصلب، والجلجلة، والسنابل والشقائق. ضرباً من رؤيا الموت، التي توضح للإنسان رؤيا الحياة. ولجأ أيضاً في تصوير الصراع بين الموت والبعث إلى أسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير، ونواح عشتار عليه في العالم السفلي، وموات الأرض في غيابهما، ثم عودتهما معاً وعودة الزهر، والسنابل والثمار إلى الأرض". (٣٦)

كان من شأن الاستمرارية التاريخية للحضور الأسطوري المكثف في شق الحياة العربية، أن تؤسس لمنهج نقدي أدبي، يستطيع أن يدرس البنيات الذهنية للإنسان العربي من جهة، ومدى تأثير هذه البنيات على النص الأدبي من جهة أخرى؛ فالنص العربي المعاصر أصبحت له خصوصيات من أهمها: الحلم والأسطورة والتخييل والرمز والغموض، والتركيبات التي تمتزج بالرؤى الأسطورية، ظهر شعراء اشتهروا بقصائدهم الأسطورية، وجدوا في إليوت وفي الأسطورة مصدراً من مصادر إلهامهم. ففي الواقع أن "الأرض الخراب" مبنية بشكل واضح على الموازنات، وتحقيق الاستفادة من أساطير "الغصن الذهبي" لمؤلفه لجيمس فريزر. استخدم

إليوت هذا التوازي بدلاً من الأسلوب السردي، الأسلوب الأسطوري. (٣٧)

انصرف جبرا بمنهجه الأسطوري المتمرس إلى المتابعة الفاحصة للشعر العربي، باحثاً منقباً عن أوجه استعمالات الأسطورة. "إن شاعرنا في بحثه عن الرموز لجأ إلى الأساطير اليونانية والعربية، يجد في أشخاصها تجسيدات لأفكاره واللجوء إلى الميثيولوجيا، ودارس الشعر العربي إذا أراد أن يفهم هذا الشعر على وجه الصحيح، عليه أن يعتني بقاموس الميثيولوجيا.. وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر إلى الإشارات الميثيولوجية، نجد شاعرنا اليوم إذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد، يقبل على الأسماء الميثيولوجيا باهتمام، ومن هنا ترد إشارات إلى أسماء كسيزيف وبروميثيوس وتموز". (٣٨)

سيطرت فكرة البطل المخلص على شعر ونقد إليوت، وكذلك الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت. ويرى أن هناك أفكار مشتركة بين البشر جميعاً، تتصف بأنها راسخة الجذور في النفس الإنسانية، لأنها حصيلة تجارب الجنس البشري منذ وجد على الأرض، ولذلك أولاها إليوت اهتماماً في نقده الأسطوري، تؤكد على الدلالة العميقة في جوهر وبناء الفن والأدب، وأن لها قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان. ويبدو أن هذه النظرية لدى إليوت عمقت تجربته النقدية والشعرية، كما أثرت النقد الجديد بوجه عام، أي راح يبحث عن النماذج الأصلية في الأدب، كما يهتم ببحث الدلالات الفنية، التي تزخر بها الأساطير القديمة لدى الشعوب البدائية والشعوب القديمة. فاستمد إليوت من الأساطير اليونانية أسطورة "تيرياس"، وأودونيس، ومن الأساطير الفرعونية أسطورة الإله "المصلوب، ومن أساطير القرون الوسطى أسطورة الكأس المقدس وغيرها. (٣٩)

يهدف استخدام إليوت وجبرا للمنهج الأسطوري، إلى تحقيق غايات عديدة إذ يطمح كلاهما إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة، أو إلى التصريح بتبرمه من كآبة وانحلال العالم المعاصر، وتقديم البديل لهذا العالم المتناقض. حيث رفضا قوانين القهر والصراع، ومن خلال هذا المنهج كشفا عن ما يخفيان في دخيلتهما من انكسارات حضارية راهنة، فكانت استعانتهما بالرموز الأسطورية للخروج من المدار المغلق، التي تجعل من التجربة الفنية حية، يحاول فيها الفنان تشكيل العالم الأفضل. حاول جبرا أن يبحث عن العالم، الذي يمكن أن يعيده إلى طبيعته الأولى المتوازنة، يلائم

فيه بين تجسيد البدائي وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلقه من جديد. فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، هذا الوعاء يتمثل في الأساطير. (٤٠)

يرجع جزء من اهتمام جبرا بالنقد الأسطوري إلى تأثير كتاب "الغصن الذهبي" لفريزر، المؤثر الأول في منهج إليوت الأسطوري. "ويلوح لنا أن مراسيم وطقوس "أدونيس"، لم تنتشر في صقع كما انتشرت في البلاد المحيطة شرقي البحر المتوسط ثم بمصر، تمثل موت الحياة وبعثها السنوي، لا سيما حياة النبات تحت اسماء اوزوريس وأدونيس وآتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة، ثم يقوم من بين الأموات". (٤١)

تعد أسطورة "تموز" في نقد جبرا الأسطوري أسطورة محورية. ومعنى ذلك أنها الأسطورة الوحيدة من بين الأساطير، التي اجتمع حولها عدد من الشعراء العرب، وتناولها كل منهم بلغته الخاصة، وهذه الأسطورة استقطبت مجموعة من الشعراء التموزيين مثل جبرا.

ونستطيع أن نقول أن أسطورة "تموز" من خلال عمودها الفقري في "الجدب والخصب"، نظر إليها جبرا مثل إليوت باعتبارها تلتقي مع أساطير أخرى مثل أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، وألحق بها رمز "المسيح". لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز، مما يوحد بينها في الجوهر. فالشاعر "التموزي" الذي تأثر باستخدامات إليوت الأسطورية بالنسبة لجبرا، انعطف منذ أواسط الخمسينات، أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي إلى رموزه الأسطورية، والتي تحتضنها جميعاً لديه أسطورة "تموز". "والشاعر في هذه التموزيات شخصية مأساوية، تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة أو صوت الأمة. هذا القناع الجديد ييسر له تصعيداً للقصيدة والاحتجاج، وتصعيداً كذلك للتفجيع". (٤٢)

ونستخلص من استلهام جبرا للمنهج الأسطوري من إليوت أن الأسطورة احتوت مضامين جديدة، أثرت في نقده وتكاملت لديه منهجاً أسطورياً، مما أضفى عليها دماً جديداً، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام، يحاول جبرا في هذا العالم – على طريقة إليوت – أن يقدم البديل من خلال إيجاد معادل موضوعي. ويبدو أن هذه النظرة أضحت أكثر جلاء في منهج جبرا الأسطوري، في البحث عن النماذج الأصلية في الأدب، التي اهتم إليوت بالبحث

عن دلالاتها لدى الشعوب البدائية، وبحثها جبرا على وجه الخصوص لدى شعوب المنطقة.

والحديث عن استخدام الميثيولوجيا التي أوجدها وادي الرافدين عبر ما يزيد عن ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل الميلاد، حديث قديم بالنسبة إلى جبرا. إذ كان من أوائل من أثار الموضوع منذ الأربعينات وبأشكال شتى، وكان اهتمامه به أحد الأسباب التي دعته إلى ترجمة كتاب "أدونيس" لجيمس فريزر، الذي يعد من المصادر التي استرفدت منهج إليوت الأسطوري.

حاول جبرا في نقده الأسطوري – مثل إليوت – أن يبحث كيف تتضح الأسطورة في عمل ما، وأن يبرز دورها في إغناء الصور المجازية والكنايات والرموز، وعلى وجه الخصوص في "الشعراء التموزيين". كما حاول أيضاً على منهج إليوت، أن يوضح كيف تخزن الأسطورة الطاقة، التي بإمكانها أن تتفجر في ذهن المتلقي صوراً وأفكاراً وعواطف. وأن يبحث عن جذورها النابضة بالحياة في الموروث القومي والبشري معاً.

ويؤكد حضورها ليس في الشعر فحسب، بل حضورها في أعماق الرسامين والنحاتين والمسرحيين والروائيين وغيرهم من المبدعين. باعتباره ناقداً تشكيلياً فناناً، يجمع بين الحس النقدي الأدبي والحس الفني.

المصادر والمراجع والهوامش

١ – أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – ١٩٧٥، ص: ٢٤، ٢٦.

٢ –جون. ب. فكري: الغصن الذهبي، وقع عميق ونمط أعلى، الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٨٠، ص: ١٥٠.

٣ –جيمس فريزر: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ص: ٤٢.

٤ –ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت – ١٩٨١، ص: ٢٣٤ ن ٢٣٧.

٥ – أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، مرجع سابق، ص: ٧٤.

٦ –كلود ليفي شتراوس: مقالات في الأناسة، ترجمة حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت – ١٩٨٣، ص: ٦١.

٧ –أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – ٢٠٠٢، ص: ٢٠.

٨ –مجدي الجزيري: البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي شتراوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – ٢٠٠٢، ص: ١٤٣.

٩ – أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، مرجع سابق، ص: ٣٥، ٣٦.

١٠ –أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت – ١٩٦١، ص: ٦٦، ٦٩.

١١ –مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسبير، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – ٢٠٠٢، ص: ٢١٩.

١٢ –سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، العدد ٣، المجلد ٣، أبريل – ١٩٨١، ص: ٩٩، ١٠٣.

١٣ –جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٣، ص: ٣٩.

١٤ -السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، منشأة المعارف، الإسكندرية – ٢٠٠٢، ص: ٢٨.

١٥ -فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، الكويت – ٢٠٠٢، ص: ٢٥.

١٦ -نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب تونس – ١٩٩١، ص: ٥، ٢٦٤.

و "نورثروب فراي" من النقاد الجدد الأمريكيين، متخصص في النقد الأسطوري، درس في العديد من جامعات الولايات المتحدة الأمريكية، وفي جامعة "تورنتو" الكندية". يعد أكثر النقاد تأثيراً في منظومة النقد الأسطوري المقارن. أشاد كثيراً بمنهج إليوت الأسطوري. يرى في الأدب بنية رمزية ونظاماً قائماً بذاته، يحرص فراي كثيراً على علاقة الأدب بالأسطورة "إن مبادئ الأدب البنيوية، تقترب من علم الأساطير والديانة المقارنة، اقتراب الرسم من الهندسة "كما ينظر إلى كتاب فريزر "الغصن الذهبي"، الذي يزعم صاحبه أنه جزء من علم الأناسة – الأنثروبولوجيا – "غير أن تأثيره على النقد الأدبي، كان أكبر من تأثيره في حلقة المزعوم". المرجع السابق، ص: ١٦٠.

١٧ -نورثروب فراي: الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص: ١٣، ١٤.

١٨ -نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، سوريا – ١٩٨٧، ص: ١٧.

١٩ -إليوت: مهمة النقد، ترجمة إبراهيم حمادة، ضمن كتاب مقالات في النقد، دار المعارف، مصر، ط١ – ١٩٨٢، ص: ٦٤.

٢٠ -إليوت: تعليقات إليوت على الأرض الخراب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة – الشاعر والقصيدة – المؤسسة العربية – ١٩٨٠، ص: ٥٦.

٢١ -إليوت: مهمة النقد ووظيفته، ص: ٦٣ – ٦٤.

٢٢ - إليوت: تعليقات إليوت النقدية على الأرض الخراب، ص: ٦٠.

٢٣ - إليوت: تعليقاته النقدية على الأرض الخراب، ص: ٥٧.

٢٤ -نذير العظمة: سفر العنقاء، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ط١ – ١٩٩٧،

ص: ٨.

25-Northrop Fry: anatomie de la critique. Traduit par Guy Durand; edition Gallimard. P. 122.

٢٦ -نذير العظمة: سيدنا قدر – مجلة المعرفة – العدد: ١٨٢، نيسان ١٩٧٧، ص: ١٤١.

٢٧ -نذير العظمة: عناصر الحداثة في شعر بليك – مجلة المعرفة – العدد: ١٨٣، أيار ١٩٧٧، ص: ٧٩.

٢٨ -نذير العظمة: المعراج والتقويم الصوفي – مجلة المعرفة – العدد: ١١٩، سبتمبر ١٩٧٨، ص: ٥٧.

٢٩ -نذير العظمة: جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية – دراسة مقارنة – دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق ١٩٨٧، ص: ٣٥.

٣٠ -نذير العظمة: مدخل إلى الشعر الحديث – الشعراء التموزيون – النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١-١٩٨٨، ص:١١١، ٢٢٨.

٣١ -نذير العظمة: سفر العنقاء، ص: ٩، ١٠.

٣٢ -خلدون الشمعة: الشمعة والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط١-١٩٧٧، ص: ٩.

٣٣ -خلدون الشمعة: المثاقفة الإليوتية – مجلة فصول – المجلد ١٥، العدد ٣، خريف ١٩٩٦، ص: ٦٤.

٣٤ -أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت – ١٩٨٠، ص: ٧، ٩.

٣٥ -المرجع السابق: ١٧٧، ١٧٨.

٣٦ -جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١-١٩٧٥، ص: ١٨.

٣٧ -إليوت: تعليقات حول قصيدة الأرض الخراب، ص: ٥٦.

٣٨ -جبرا: الرحلة الثامنة، ص: ٤٠.

٣٩ -إليوت: تعليقات حول الأرض الخراب، ص: ٥٧.

٤٠ -جبرا: الأسطورة والرموز، خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقداً، منشورات وزارة الإعلام بغداد — ١٩٧٣، ص:٢٢٢.

٤١ -جبرا: أدونيس أو تموز ترجمة للغصن الذهبي لجيمس فريزر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — ١٩٨٧، ص: ١٨.

-٤٢جبرا: النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١-١٩٧٥، ص: ٥٢.

النقد الثقافي.. خطاب ما بعد الحداثة
من نقد النصوص إلى نقد الأنساق

كسرت (الدراسات الثقافية) مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه على أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي.

والدراسات الثقافية التي تركز على أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ. وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية، هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي، فإنها تقرر أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الإيديولوجية، وهكذا فالدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيراً عن الناس، وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة، هو تداخل أساسي له قيمة مركزة في الدراسات الثقافية.

لقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية، ولعبت فيها دوراً حاسماً، وهذا ما يجعلها إفرازاً للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيداً لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذرياً مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها. لقد كشف النقد الثقافي زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها، ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعياً بدور الثقافة، أي النظام الدلالي في

تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا، إن سبل فهمنا للنصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقيمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير، هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية، والتاريخ والعلاقات الاجتماعية، وحسب هذا الطرح فإن الثقافة تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار.

ثم حدث في نهاية السبعينات، وفي عام ١٩٧٩ على وجه التحديد، أن اكتشف الجميع احتشاد الساحة النقدية بما يعرف "ما بعد الحداثة"، باتجاهات نقدية جديدة، وأخرى أعيد إحياؤها، مثل: ما بعد الكولونالية، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، والنقد النسوي، والنقد الثقافي. وأصبح من الصعب تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات جميعاً؛ فمن المعروف مثلاً أن التاريخية الجديدة هي النسخة الأمريكية من المادية الثقافية البريطانية. ثم أن هذه الاتجاهات بكل اتفاقها واختلافها فيما بينها، يمكن اعتبارها جزيئات المظلة الأوسع للنقد الثقافي.

الدراسات الثقافية.. جينالوجيا النقد الثقافي

إننا لا نستطيع فهم مشروع ثقافي أو فني دون أن نفهم تشكيله أيضاً، ذلك أن العلاقة بين مشروع وتشكيل ما هي دائماً علاقة حاسمة، وأن تأكيد أهمية الدراسات الثقافية إنما هو في انشغالها بالاثنين معاً، دون أن تخصص نفسها لهذا أو ذاك. وكان هذا فيما نعتقد، هو التجديد النظري الحاسم الذي حدث، أي رفض إعطاء الأولوية لا للمشروع ولا للتشكيل، أو باستخدام المصطلح القديم، لا للفن ولا للمجتمع. والتجديد هو رؤية أن ثمة علاقات أكثر أساسية بين هذين المجالين، اللذان يبدوان منفصلين بطريقة أخرى. بل إلى العمليات التي تأخذ هذه الأشكال المادية المختلفة في التشكيلات الاجتماعية، ذات الطابع الإبداعي أو النقدي، أو من الناحية الأخرى الأشكال الفعلية للعمل الثقافي أو الفني. حيث تحاول وسائل الثقافة الشعبية جميعها؛ من التمثيليات التلفزيونية العاطفية إلى أغاني الشباب المتداولة، إلى النشاطات الرياضية، تحاول جميعاً كل بطريقتها الخاصة، التركيز على بث الدعاية والاطمئنان.

ولهذا تتشابه الحبكات والأنغام والإيقاعات وأدوار اللعب في أسسها الأولية، بحيث يمكن وضع بعضها موضع البعض الآخر، ولو لم يكن هذا الحكم صحيحاً لما استطعنا أن نحدد طبيعة الحبكة التي تتسم بها أفلام الغرب الأمريكي. (١)

ومن الملاحظ بقوة أنه في كل الحالات فإن التجديد في الدراية الأدبية، إنما يوجد دائماً خارج المؤسسات التعليمية الرسمية. ظلت مناقشة الأدب من حيث علاقته بالمواقف الحياتية، التي كان الناس يلحون على تأكيدها خارج نظم التعليم الرسمية، في تعليم الكبار، وفي الحيلولة بين النساء ومزيد من التعليم. لأن ما كانت تفعله في ذلك الحين المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله، إنها تعيد إنتاج المعلمين والممتحنين، الذين يعيدون إنتاج الناس على غرار أنفسهم، و في غياب هذا الضغط وهذا المطلب من جانب الجماعات، التي كانت خارج النظام التعليمي القائم، انقلب هذا النظام التعليمي على نفسه انقلاباً كبيراً، وأصبح نظاماً احترافياً، وانتقل إلى مستويات أعلى من الصرامة النقدية والطابع المدرسي.

وفي الوقت نفسه فإن أولئك الذين فهموا المشروع الأصلي، مثل "ليفيس" على سبيل المثال، قد تم تهميشهم، والحقيقة المدهشة هي أنهم حاولوا الخروج من الجامعة ليبدأوا من جديد، مشروعهم الأكثر عمومية، وهم في معظمهم جماعة من الناس من عائلات بورجوازية صغيرة ومن الطبقة الوسطى الكبيرة القائمة المهذبة، التي كانت تظن أنها تمتلك الأدب. اعتبروا أنفسهم مؤسسة، يسعون إلى تعليم أقلية نافذة.

وهكذا فإن كل الناس الذين قرأوا ما يمكن أن نطلق عليه بحث "دراسات ثقافية" في هذا الاتجاه، من ريتشارد، وليفيس، ومن جامعة مجلة "سكريونتي"، والذين كانوا يدرسون الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف، ويقومون بتحليل مثمر لهذا كله، وجدوا مع الوقت أن الانتساب لهذه الدراسة، سيؤدي إلى إعادة إنتاج أقلية خاصة. والحقيقة أنه يمكننا أن نؤكد بقوة أن الدراسات الثقافية، بمعناها الذي نفهمه الآن، وبالنظر إلى دينها لأسلافها في كمبردج، إنما حدثت في تعليم الكبار في "جمعية تعليم العمال"، وفي الفصول الموسعة خارج الجامعة. فإن الدراسات الثقافية كانت ذات فاعلية عظمى في تعليم الكبار، فقد طغت واكتسبت

قدراً من الاعتراف الثقافي العام، فيما يتعلق بالكتابات الأخيرة.

وفي أواخر الأربعينات كان الناس يقدمون مناهج دراسية في الفنون المرئية، وفي الموسيقى وفي تخطيط المدن، وفي طبيعة الاتصال وفي طبيعة الاستيطان، وفي السينما وفي الصحافة وفي الإعلان وفي الراديو، مناهج لو أنها لم تقدم في هذا القطع من التعليم المحروم نسبياً من الامتيازات، لتم الاعتراف بها في وقت أسبق بكثير.

وهناك أناس كثيرون من جيل "رايموند وليامز"، وكانوا يعملون في موقع تم اختياره بدقة، ليكون بديلاً لجماعة ليفيس سالفة الذكر، من مثل: إدوارد طومبسون، وهوجارت، وغيرهما. إذن فقد كان ثمة استمرار أساسي لموقف ليفيس في بعض العمليات التحليلية، والتي تغيرت في النهاية تغيراً كاملاً.

لأنه حين بدأ هذا العمل في الدراسات الثقافية يلقى الاعتراف على السبيل الثقافي، بدأ يصبح موضوعاً للمناقشة في الدوريات وفي الجامعات بعض الشيء، وكان يعتقد أنه أكثر جدة مما كان عليه. وإذا أخذنا كتاب وليامز عن "الاتصالات" التي تم التكليف بإنجازه، لأن "الاتحاد العام للمعلمين"، عقد مؤتمراً تحت عنوان "الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية"، والذي كان صادراً عن الاهتمام في الخمسينات بكوميديا الرعب، فإنه أنجز الكتاب الذي لم يستغرق وقتاً طويلاً في الكتابة، مستنداً إلى المادة التي كان وليامز استخدمها في فصول الكبار لخمسة عشر عاماً. (٢)

على أن هناك لوناً آخر من المؤسسة تجدر الإشارة إليه ظهر خلال الستينات، ونعني به الجامعة المفتوحة التي ساهمت في تطوير الدراسات الثقافية، كما أنها كانت محاولة استثنائية في تراث هذه الحركة النقدية، نحو ثقافة ديمقراطية إضافية ذات طابع تعليمي، لا فرض برنامج ثقافي من جانب البيروقراطية المركزية، الذي يمكن أن ينير الجماهير، ولكنه برنامج مفتوح بأصالة، وذو طابع تعليمي، اعتمدت تحديداً على مبدأ لم تستطع تحقيقه، وهو أن الأسئلة الثقافية تقوم حين تستخرج تلك النظم الثقافية من كيانات المعرفة المتصلة بمواقف حياة الناس وخبراتهم.

أخذت تعنى الدراسات الثقافية بالميديا وعلم اجتماع الاتصالات، والقصص الشعبية أو الموسيقى الشعبية. وهكذا تحولت تحولاً واضحاً في الثمانينات عما عليه

الموقف في الخمسينات، لأن الناس أصبحوا أكثر استعداداً – نتيجة التغيرات العامة اجتماعية وشكلية – للارتباط المباشر بالثقافة الشعبية. ومما يمكن الدفاع عنه هو الوجهة الثقافية، تحليل المسلسلات والأعمال الدرامية المختلفة، وكذا الروايات البوليسية، وبعدها السوسيولوجي في الدراسات الثقافية.

طرح كلنر تصوره حول ما سماه بالرواية التكنولوجية، وهي تحيل على الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة، والثقافة الهامشية للشوارع الخلفية. أي تحمل خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول، تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج تدمج ما هو إنساني بمعناه المعارض، وما هو تكنولوجي مشاغب يهدف إلى كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال، من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع التطور تعاملاً مفتوحاً وغير طبقي يتيح للإنسان أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنياً، مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة، ووظفها لصالح خطابه الإبداعي والفني.

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص، وتمزج العلمي بالخيالي، والفلسفي بالأدبي والبوليسي، مثلما تجمع بين البشري والآلي، وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية.

مما سبق ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي، وهي النظرية التي يسعى دوغلاس كلنر لأن يستنبت لها جذوراً في ثقافة الوسائل، وفي الخطاب السردي التكنولوجي. (٣)

إن أهمية الميديا الجديدة، خاصة التلفزيون، كادت تغير كل التعريفات الجاهزة للأغلبية أو مشروع الثقافة الشعبية. وفي حدود الممارسة، فإن ما حدث بين الستينات والثمانينات، كان في الأساس محاولة شجاعة وثابتة للدخول إلى الأشكال الجديدة بألوان جديدة من النتاج الثقافي، سواء بمضمون وقصد جديدين داخل إطار الميديا السائدة، أو كموجة في المشروعات المستقلة والهامشية، من عروض الشوارع إلى الفيديو والنشر داخل الجماعة. (٤)

تعطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، وقد حظيت بشيوع

واسع في التسعينات، مع أن بعض أصولها تعود إلى مدرسة فرانكفورت النقدية، غير أنها قد ابتدأت منذ عام ١٩٦٤ كبداية رسمية، منذ أن تأسست مجموعة ببرمنجهام في إنجلترا تحت مسمى "مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة"، ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد النبوية، ليتشكل من كل ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات.

أشار "هوجارت" وهو أول رئيس لمركز بيرمنجهام بوضوح إلى مصادرهم النظرية، محدداً إياها بثلاثة مصادر، هي تاريخية وفلسفية أولاً، وإلى حد ما سوسيولوجية، وأخيراً أدبية نقدية، وهذا هو الأهم كما يقول هوجارت، كما تركز على العوامل الاقتصادية والمادية، وخاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأسمال الثقافي)، وتمجيد للخطاب المعارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي. وهكذا يعود الفضل كل الفضل للدراسات الثقافية في الاهتمام بالمهمل والمهمش، وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبواباً من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء واصل دراسة وتحليل واقع الثقافة الغربية، ومعالم الاضمحلال في ظل انعدام الوصاية النقدية، وسيادة أدوات السيطرة الاجتماعية الجديدة، وتهميش الأبعاد الإنسانية المرتبطة بالتحرر والانعتاق. (٥)

خلال التسعينات من القرن الماضي، عم الدراسات الثقافية حشد من المجازات التأويلية والكنايات في مسعى للتوصل إلى تصوّر عن مواطن الاتصال بين المناطق والفضاءات المحلية والثقافات، مصطلحات مثل "لأطلنطي الأسود" عند بول جيلروي، و "المفكر الوافد من ثقافات أخرى" لدى جيمس كليفورد، و "التثاقف عبر الحدود" عند فراندو أورتيز، و "هوية الشتات اليهودية التوليدية" عند جوناثان ودانييل بويارين، و "استحضار روح المناطق الحدودية" عند جلوريا إنزالدوا. وهناك دوريات: الشتات، والتحول. كما أن هناك مركز دراسات ثقافية، مثل مركز الدراسات الثقافية في جامعة كاليفورنيا في سانتا كروز، وهو المركز الذي يديره جيمس كليفورد، مهمته الآن الاهتمام بتاريخ الثقافات عبر الجنسيات، وإنتاجها في الوقت الراهن، ويسعى إلى الربط بين مختلف الشتاتات والحدود، باعتبارها نماذج للتمازج والتلاقح بين الثقافات. (٦)

وللدراسات الثقافية فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلها، وهذا شيء جوهري وهام. ليست المتعة مجرد فعل فطري أو محايد، إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة، ومنذ فوكو ومسألة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيء موضع اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما. إننا نتعلم كيف نستمتع وما الأشياء التي نستمتع بها، والأشياء التي نتجنبها. إن هناك أنساقاً منظمة تتحكم بمتعتنا، ولذا فإننا نستمتع وفقاً لمقاييس اجتماعية، مثلما نحتفظ وفقاً لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها. من هنا فإنه من الواجب النظر إلى فعل الإمتاع نظرة إشكالية، تضع المتعة مع غيرها من الأفعال العمومية البشرية من الخبرات والسلوكيات، مما هو استجابة لبواعث نسقية.

على أن مما يدعو للانتباه أن الدراسات الثقافية النقدية، التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري تشير إلى أن الناس لا يستسلمون لكل ما تضخه الوسائل الإعلامية في عقولهم بسلبية مطلقة، كما هو الظن التشاؤمي العام، وهناك ما يشير إلى أن الناس يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة، وبطرق ابتكارية وإبداعية، ويقدمون تفسيراتهم الخاصة للأحداث ولما يشاهدون. وهذا ما يفرض دراسة الاستقبال الجماهيري في ضوء نظرية الأنساق الثقافية. (٧)

ولما كان الدرس الثقافي درساً في جزئية مؤسساتية ضمن المشهد الثقافي العام، فإننا لا نستغرب أن تتخذ الدراسات الثقافية نهجاً محدداً في المؤسسة الأكاديمية، كأن تدرس ما يمكن أن يكون هامشياً، أو كأن لا تلتزم بالأعراف التقليدية للمؤسسة الأكاديمية، أي تستجوب القيم والأعراف المقبولة، ومن منطلقها تفسر تهافت أسباب رفض وتهميش غيرها ضمن المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها، ثم تسعى الدراسات الثقافية إلى تطوير المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها، لكي تستوعب ما كان يستبعده نظامها. لكن المفارقة في هذا المسعى تكمن في أن الثقافة الهامشية تتحول إلى ثقافة المركز، وبذلك تتكرر نفس آليات الجمود التي كانت وازع الاستجواب والمساءلة في البدء. ثم إن هذه المؤسسة نفسها هي التي ترسي آليات المساءلة ومنهجيتها وتبيح فاعلياتها وفعالياتها، وبهذا فإن المساءلة النقدية نفسها جزء من ثقافة المؤسسة ومقيدة بآلياتها ومنهجها. ونحن نعلم مدى ارتباط الأدوات والمنهج بما تفرزه من معرفة وثقافة: إنها تقيد الرؤية وتحد البصر حتماً.

ولهذا لا بد أن يشتبك الدرس الثقافي بموضوع الدراسة اشتباكاً ثقافياً، بمعنى أن الدرس يستمد قدريته من الموضوع، والموضوع يملي على الدرس النتائج والاكتشافات في دائرية تجسد نفسها كما هي الحال في الكرنفال الاحتفالي. وهكذا فالثقافة نظام دلالي لا بد أن يقوم على الاستبعاد والاستقطاب، ولا يقبل إلا ما ينصاع إلى النظام الدلالي مهما حاول التحليل الثقافي أن يفند الثقافة ويبين عيوبها.

ليس مستغرباً أن دل دريدا في منتصف الستينات إلى خشبة المسرح العالمي من خلال درسه للدرس الثقافي البدائي عند ليفي شتراوس، فالدرس الثقافي لا يمكن بحال من الأحوال أن يتسم بغير النقص، الذي تخفيه الثقافة أبداً، مما يمنع الدراسة الثقافية من ملاحظة عيوب الدراسة نفسها، وإن اعترف ليفي شتراوس نفسه بتحول درسه الثقافي في الأساطير البدائية إلى أسطورة منها، فإن غيرتز يقول إن التحليل نفسه "أقل اكتمالاً".

ومن هنا تطغى الصبغة الذاتية على الدرس الثقافي، حتى في رصده "حيوات الغرباء" أو الآخرين، كما هي الحال في الدراسة الإثنية والأنثروبولوجية. فالدرس الثقافي غالباً ما يسقط على "الغرباء" سماته الذاتية، حتى يتحول الآخر إلى صورة مستنسخة من "الأنا". وفي تعليق ديقيس وشلايفر على "غرباء" غيرتز، نلمح حقيقة لا مفر منها، فهما يذهبان إلى أن الغرباء غالباً ما يكونون "نحن أنفسنا" أكثر من كونهم آخرين. كما يؤكد بأن هذه هي الحقيقة التي اكتشفتها الدراسات النسائية المعاصرة، وتوصل إليها النقد النسائي نفسه.

إن الصبغة الذاتية في الدرس الثقافي تأتي من "موضعية" الذات، وهي صبغة لا يمكن بحال الفكاك منها، ولهذا يصطبغ الدرس الثقافي دائماً باللون الشخصي غير الموضوعي، ولم ينكر دراسو الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها. ومن عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جداً في تصريحاتهم عن إنجازات هذا المنهج، أضف إلى ذلك أنه نقد إيديولوجي دائماً وأبداً.

كان الحال الوحيد هو رفع الذات من أرضيتها وتحطيمها، ثم إعادة بنائها بوصفها بنية ثقافية عرفية تتعمق داخل وجود نظام ثقافي، لا يمكن لها بحال أن تحكمه أو تحدد مساره، هذه العملية من التذوي، ثم إعادة التكثيف ليست عملية

بنيوية فحسب، وإنما هي ما أسماه دارسو الثقافة "التموضع"، أي تموضع الذات ضمن خطاب ثقافي يفرزها وبيئتها محلياً.

من هذا المنطلق كان لا بد أن يرتبط الدرس الثقافي بالدرس البنيوي ارتباطاً وثيقاً. فالذات شأنها شأن العنصر في البنية، تؤدي وظيفتها داخل البنية المغلقة التي تتسم بالشمولية الذاتية، والتحول الذاتي والتحكم الذاتي، أي أنها تتحول بنيوياً وليس شعورياً. (٨)

ومن هذه الحقيقة يستطيع المرء أن يقول إن الدراسات الثقافية عالجت قضايا ملحة في فضاءات ثقافية مختلفة، كالعلاقة بين الثقافة والتحيزات، كما كرست استراتيجياتها للكشف عن التواطؤ الإيديولوجي بين مختلف فضاءات الثقافة، وشحذت الوعي بالعلاقة بين طبيعة المؤسسة والثقافة، وكذلك العلاقة بين المؤسسة وفرضياتها الخفية، غير أن هذه الإنجازات لم تكن أبداً إنجازات الدراسات الثقافية، لأن الدراسات الثقافية نفسها ما كانت لتكون لو لم تكن هذه الدراسات نفسها إفرازاً للممارسة البنيوية وما بعدها، والممارسة البنيوية نفسها ممارسة ثقافية، تعاملت مع كافة فضاءات الثقافة.

النقد الثقافي.. نقد الأنساق الجمالية المضمرة

يرتبط تاريخ النظرية النقدية الثقافية بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال: هوركهايمر، وأدورنو وماركيز، وفي الوقت الراهن بهابرماس، وهي نظرية سوسيو ثقافية نقدية، هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات. وتتبدى الخطوط العريضة للنظرية النقدية بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعتاق من خلال ما تراه جهداً نظرياً موجهاً ضد الهيمنة، التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كانط.

لقد وجدت مدرسة فرانكفورت نفسها بين مسارين: مسار يهتم بنقد الثقافة، ثم مسار الجدلية السلبية التي نادى بها أدورنو، وهي جدلية تقلل كثيراً من أهمية الجماهير والثقة بها، وهو مسار يجسد الإحباط وغياب الأمل في خلاص المجتمع. وتلتقي النظرية النقدية بنظريات ما بعد الحداثة؛ فهي تنتقد الفلسفة التقليدية

بحدة، وتنتقد النظرية الاجتماعية بنفس الحدة التي تنتقد بها الفصل الأكاديمي، الذي يرسي حدوداً مانعة بين مناطق الواقع الاجتماعي، كما أنها تفيد كثيراً من الخطابات غير المتخصصة في انتقادها الحداثة، وأشكال الهيمنة الاجتماعية التي أجازتها الحداثة تحت ستار التحرر والتقدم، وتوظف مختلف المعطيات النظرية الاجتماعية والفلسفية والتحليل الثقافي، والاهتمامات السياسية لكشف الخطاب المهيمن، ولعل السجال بينها وبين نظريات ما بعد الحداثة قد أفاد كثيراً الحركة النسائية والنقد النسائي.

فأدورنو يرى في الفن مشخصاً لأمراض الحضارة المعاصرة، وتقديم الدواء لها، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات، التي تمثل الهيمنة الاستبدادية، والسؤال الذي يطرحه أدورنو، كيف يكون الفن ممكناً في الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة في الثقافة، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعي لهذه الهيمنة، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية، حتى وهو في حالة مضادة لها. (٩)

وربما يكون أبسط تعريف لوظيفة الأدب في منظور هذه المدرسة، هو ذلك الذي قدمه مفكر ألماني مات صغيراً، حين اضطر إلى الانتحار، وهو يحاول الهروب من باريس المحتلة، ونعني به "وولتر بنجامين"، الذي يحدد موقف اليسار عامة من الأديب ووظيفة الأدب، وقد ارتبط اسمه بمدرسة فرانكفورت، وتيودور أدورنو"، وإن كان الأخير قد أبدى اعتراضه على تطرف بنجامين في كتابه عن "بريخت". فإنه يرى أن حق الأديب في الوجود ما زال موضع نقاش وجدل، وأن ذلك الحق يقدم في صيغة معدلة هي حق الأديب في الاستقلال.

وكان بنجامين في مقدمة الطابور المتشدد في عقد "الزواج الكاثوليكي" بين النص الأدبي وخطابات وقوى غريبة عنه، وقد تبنى في بحثه الذي يربط فيه بين الكتابة الأدبية والإنتاج مقولة مستفزة مفادها "إن كل ما هو صحيح سياسياً صحيح أدبياً بالضرورة". بمعنى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون صحيحاً سياسياً إلا إذا كان صحيحاً بالمعنى الأدبي، مما يعني ربط "سياسة" النص الأدبي بـ "أدبيته"، إلا أنه سرعان ما يوضح أن هذه ليست النتيجة التي نريد الوصول إليها، بل العكس تماماً. إن شرعية النص الأدبي أو بالأحرى سلطته كنص أدبي، قد انتقلت كلية من مجال

الأدب وجماليته إلى مجال الأيديولوجيا والتاريخ، بعد أن أصبحت صحة النص الأدبي تعتمد على صحته السياسية أو الإيديولوجية. (١٠)

هذا النقد "الثقافي"، كما حدث، والذي يمثل تقدماً نظرياً عظيماً، فهو إضافات متنوعة لما قام به "غرامشي" في مرحلة سابقة حول التشكيلات الثقافية، ولما قامت به المهمة الباكرة لمدرسة فرانكفورت في ألمانيا على نحو أصيل بمنهجية جديدة ونفاذة في التحليل الشكلي التاريخي، ولكن على أسسها الخاصة، كما أن عمل بنجامين، وأدورنو في أعماله المبكرة، ولونتيال وآخرين كان عملاً مدهشاً، لا يمكن إلغاؤه.

ففي أواخر الأربعينات، ثم بشكل ملحوظ في الخمسينات، فإن النتائج الاجتماعية للوضع النظري الأساسي التي تم التعبير عنها حديثاً دون لبس، ظهرت في صراع حاد مع المعتقدات والانتماءات الاجتماعية والسياسية، ذات التكوين الأعمق عند جيل جديد من الطلاب الذين جاءوا من أسر من الطبقة العاملة واشتراكيين آخرين. ومن السهل اليوم أن نقول إن هذا كان يجب أن يحدث قبلها بكثير، حين كان "ليفيس" وجماعة "سكريبونتي" يهاجمون الماركسية، برغم أن ماركسيين كثيرين كانوا يشاركونهم ليس فقط الموقف الأدبي، ولكن المواقف الثقافية المعادية للمؤسسة.

ينطلق "كلنر" بطرح نظريته في (النقد الثقافي)، آخذاً مدرسة بيرمنجهام ومدرسة فرانكفورت في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره، مع ما يقدمه من نقد لهما معاً، ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة، والتعددية الثقافية، والنقد النسوي، كما طرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل. وتنبني نظرته على ما طرحه منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل، الذي يحدث لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال، أي تصنيع التلقي. وقد لاحظ كلنر أن مدرسة فرانكفورت ومعها بيرمنجهام قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض)، وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه. تماماً كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال، حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة.

لهذا قدم كلنر تفريقاً بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة، هي قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة. على أساس أن النظر النقدي لثقافة

الوسائل، حسب مصطلح كلنر، يعتمد على أخذ النص مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور والقوى التي توالي إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي.

يستخلص كلنر بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسميها (نقد ثقافة الوسائل) بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة، بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بين الشعبي والنخبوي، وذلك لتجنب الموقف الإيديولوجي، الذ يتضمنه مصطلح (جماهيري) و (شعبي).

ويرى كلنر أن مصطلح ثقافة الوسائل يكسر الفواصل التقليدية، فيما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجاً، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها، ذلك لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو تفريق عشوائي وتعسفي، فالثقافة تحدث الاتصال والاتصال يحدث بها. (١١)

احتل "بودريار" موقعاً طليعياً في السبعينات والثمانينات بطرحه لمفهوم "الحقيقة التكنولوجية"، وهو خطاب ما بعد الحداثة نشأ من خلال نقد الخطاب الإعلامي، الذي عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون. وهكذا مع الحقيقة التكنولوجية تحول الخطاب الإعلامي وحلت الوسيلة محل الرسالة، مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع الذهني والذوقي.

يطرح "فنسنت ليتش" مصطلح (النقد الثقافي) مسمياً مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديداً، ويجعله رديفاً لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. ويستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي.

لقد راجت في الجامعات الأمريكية مثل جامعة كاليفورنيا خلال التسعينات فكرة أن نظرية الأدب أو النقد شأنها شأن تلك المذاهب أو النظريات، التي تمزج بين السلطة والمعرفة مثل الماركسية وما بعد الحداثة، والنزعة النسوية وما بعد الاستعمارية والتعددية الثقافية النقدية، كما أشار وليامز في كتابة "الماركسية والأدب"، فإن

نظرية النقد مندمجة من الناحية التاريخية في جماع الكتابات المختارة/ أو عيون الأدب ذاتها، فهي تحدد ما نقوم به كأساتذة للأدب. (١٢)

يرتبط اسم "فريديريك جيمسون" عند البعض بالنقد الثقافي بالقدر نفسه الذي يرتبط به عند البعض الآخر بالماركسية الجديدة. وبدلاً من حرفية الانعكاس الماركسية التي تماثل انعكاس الأشياء في المرآة، يتحدث جيمسون عن انعكاس أكثر مرونة وأقل حرفية في كتابة المحورية: "اللاوعي السياسي، القص باعتباره فعلاً رمزياً"، والواقع أن الكثير من التعديلات التي أدخلها جيمسون على النظرة الماركسية، التي يمكن ردها ببساطة إلى تأثرها الواضح بالهرمينوطيقا الألمانية من ناحية، وبمبادئ نظرية التلقي من ناحية أخرى. كيف يبدو النص إذن في نظره وفي صيغته المعدلة بعد أن أعاد الناقد التفسيري كتابته "يبدو وكأنه أعاد كتابة وإعادة بناء لنص تاريخي أو إيديولوجي تحتي". لا جدال في أن التركيبة الماركسية الجديدة التي طورها جيمسون تحقق أقصى درجة ممكنة من التحرر من العلاقة الجبرية الملزمة للماركسية التقليدية بالنسبة إلى المبدع والناقد على السواء. (١٣)

فالدراسات الثقافية والنقد الثقافي الذي يرتبط بها موجودة منذ أواخر السبعينات هي الأخرى، بل يمكن إرجاعها إلى ما قبل ذلك بسنوات إذا أخذنا تأثير ميشيل فوكو في الاعتبار. لكن ذلك الإلحاح يؤكد من ناحية أخرى درجة التداخل، التي تقترب من الفوضى داخل المشهد النقدي، الذي فشلت اتجاهات ما بعد الحداثة أحياناً في إنقاذه وفض اشتباكاته، مثل: الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخية الجديدة، وأخيراً الدراسات الثقافية.

إن مصطلح الدراسات الثقافية يتمتع اليوم بقوة جذب أكبر بكثير مما تمتع به مصطلح "التفكيك" على سبيل المثال، في أي يوم من الأيام في العالم العربي والغربي. المؤشر الأساسي في الدراسات الثقافية أن المصطلح هنا سياسي بالدرجة الأولى والأخيرة. والسياسة التي يرتبط بها تعبر عن موقف اليسار العالمي، في رفضه للتحولات الثقافية التي واكبت سيطرة اقتصاد السوق، وقيم الاستهلاك في مجتمع صناعي رأسمالي على الثقافة الشعبية.

وهذا هو التعريف الذي يقدمه "جون فيسك"، والذي يرى أن مصطلح الثقافة المستخدم في تعبير الدراسات الثقافية، ليس جمالياً أو إنسي النزعة بل سياسي.

فالثقافة لا ينظر إليها في اعتبارها المبادئ الجمالية للشكل والجمال التي توجد في الفن العظيم، أو باعتبارها صوت "الروح الإنسانية"، التي تتجاوز حدود الزمن والأمة لتخاطب إنساناً عالمياً متخيلاً. الثقافة إذن ليست المنتجات الجمالية للروح الإنسانية، وهي تقوم بدور الحائط في مواجهة طوفان المادة الصناعية الرخيصة وابتذالها، لكنها طريقة للحياة في مجتمع صناعي تغطي كل معاني التجربة الاجتماعية. إن الدراسات الثقافية تهتم بتوليد المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية.

على هذا الأساس تتحدد وظيفة النقد الثقافي بآليات إنتاج المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية، والواقع أن التطورات الأخيرة التي شهدها لعالم في ربع القرن الأخير على الأقل خلقت واقعاً اقتصادياً جديداً، أفرز بصورة حتمية علاقات اجتماعية جديدة ومختلفة، وتبع ذلك بالطبع اختراق للثقافة الشعبية، التي تشكل وعي الطبقة المنتجة والعاملة، بهدف تكريس قيم الطبقة المسيطرة التي تملك رأس المال. وتملك بالتالي أدوات الإنتاج، ويهمها بالدرجة الأولى ترسيخ قيمها هي في مواجهة أي تمرد محتمل على تلك القيم. ولهذا تتولى الطبقة المسيطرة تهدئة الطبقة المنتجة عن طرق إنتاج ثقافة موحدة جديدة، تتولى تغذية تلك الطبقة "بالوهم"، وهم الثقافة الحقيقية وتقديم ثقافة النمط الثقافي الزائف، بديلاً عن ثقافة التميز والاختلاف، وحينما تواجه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة الطبقة المتمردة، تقوم بتطويعها وترويضها، بل ابتلاعها لتصبح جزءاً من الثقافة المؤسسية.

إن التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي، يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى. وفي هذا يتحرك الناقد من منطلقات ماركسية تركز على العلاقة بين الطبقات، وعلى الصراع الطبقي كعناصر لتحديد الواقع الثقافي. وهكذا يصبح النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها.

ويلخص "جون ستورك" ذلك في تبسيط رائع، فالزهرة التي التي تنمو وسط الصحراء لتتفتح ثم تذوي، من دون أن يراها أو يشم رائحتها أحد، لا يمكن أن تكون علامة، لأنها لم تتخط مرحلة "الدال" إلى "المدلول" ليحققا معاً معنى أو دلالة، فإذا توفر للزهرة من يضمها إلى زهور أخرى في إكليل ويرسلها إلى صديق فقد عزيزاً عليه، تحولت إلى علامة تحمل رسالة أو دلالة أو معنى، معنى حدده السياق

الثقافي. يقول جون ستورك ".. أي أن المدلول ليس شيئاً بل فكرة عن شيء، أو ما يخطر في ذهن المتكلم أو السامع عند التلفظ بالدال الصحيح. وهذا يعني أن الدال يشكل الجانب المادي من اللغة، وهو في حالة اللغة المحكية كما في في اللغة المكتوبة، أي علامة ذات معنى". (١٤)

سبق أن أشرنا إلى أن السياق الثقافي الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات الثقافية نسق سياسي بالدرجة الأولى، أي أن النص الذي ينتمي إلى الماضي، يجب أن يفسر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه، أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث. وبتنمية هذين المحورين وترسيخ قيمهما، يحدد النسق الثقافي الذي يحدد طبيعة النصوص الأدبية وطرق تقييمها في الوقت نفسه.

هذا التثبيت للعلاقات الطبقية، الذي يجب أن تعكسه النصوص الأدبية، هو على وجه التحديد، ما تتمرد عليه الدراسات الثقافية ذات النزعة اليسارية الواضحة. وفي هذا ركز أتباع الدراسات الثقافية انطلاقاً من معطيات ماركسية واضحة على رفض الوحدة الزائفة، التي تبدو فوق سطح المجتمعات الرأسمالية، وعلى نفي ذلك الاستقرار الظاهري في العلاقات الطبقية، التي تحاول الطبقة المهيمنة، الطبقة صاحبة النفوذ والملحة ترسيخه. وبدعوة من الوحدة الزائفة والاستقرار المخادع، يحاول النقد الثقافي في تعامله مع النصوص الأدبية، إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية، التي تخدم مصالحها هي، في ذلك الصراع الطبقي تحدد القوة أو السلطة طبيعة العلاقات الاجتماعية، ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي. (١٥)

لقد كانت لهذا التفسير الثقافي للصراع الطبقي دلالات بالغة الأهمية، بل الخطورة تفسر الكثير مما يحدث في عالمنا اليوم على مستوى الثقافة الراقية والثقافة الشعبية، سواء اتفقنا مع الموقف الماركسي في جوهره أو اختلفنا، وسوف نستمر مع هذه الدلالات والنتائج بالقطع، لكنا نعرج في عجالة مع نتائج ذلك التفسير للصراع الاجتماعي، أو الطبقي على موقف النقد الثقافي من النص الأدبي ونظرته إليه. ومن أبرز هذه النتائج:

ما سبق أن أشرنا إليه عند الحديث عن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة

والماركسية الجديدة، من رفض استقلالية النص واكتماله خارج سياقيه التاريخي والاجتماعي، مما يعنيه ذلك من قدرة النص على احتواء معنى وتوصيله خارج ذلك السياق.

إن النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر، وإن تحليل النص أو تفسيره ينطلق من إدراكنا لهذه الحقيقة، وهذا يعني في الواقع أن الأمر لم يعد قاصراً على التعامل مع النص داخل سياقه السياسي، أو داخل السياقات السياسية التالية، التي يوضع داخلها، بل إنه يعني أن القراءة السياسية تفرض على النص فرضاً من جانب الناقد، الذي لا يستطيع أن ينفصل بدعوى موضوعية زائفة عن سياقه السياسي، وهذا هو أساس الالتزام السياسي في نقد النص.

هذا الالتزام السياسي من جانب الناقد، الذي يحدده سياقه السياسي الحديث، يفسر القراءات اللافتة للنصوص التاريخية، مثل نصوص شكسبير. وفي هذا السياق كتب "والتر كوهين"، لقد انحازت الغالبية العظمى للكتابات السياسية الأخيرة عن شكسبير إلى ضحايا السلطة السياسية، والتراتب الطبقي والسلطة الأبوية والتفرقة والأبوية والتفرقة والإمبريالية. ونستطيع القول أنه انحياز لا يتفق فقط مع الموضوعية العلمية، بل إنه ضروري أيضاً لتلك الموضوعية. ومما لا شك فيه أن بعض القيم السياسية والثقافية، التي يؤكدها أو يرفضها النقد السياسي، لم يكن لها وجود داخل السياق الثقافي والسياسي، الذي أنتج مسرحيات شكسبير، لكن هذا ما يفعله النقد السياسي، أو بالأحرى النقد الثقافي وقد تحول سياسياً مع النص.

لقد انتهى "فينسك" إلى أن هذا التفسير النقدي الثقافي للصراع الطبقي، الذي يحول ذلك الصراع إلى عملية شد وجذب، عملية مناورة ومخادعة مستمرة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية، وهي مناورات يبدو أن اليد العليا فيها كانت إلى حد الآن للثقافة العليا، ثقافة الطبقة المهيمنة، ثقافة اقتصاديات السوق وقوانين الاستهلاك. إذ أن شواهد الأمور تؤكد أن ثقافة الطبقة المهيمنة قد نجحت، عن طريق مناورات معقدة، وعمليات خداع في استمالة الطبقات المقهورة، واحتواء حركات التمرد المتتالية، وفرض قيمها ومعاينها هي على تلك الطبقات الدنيا، وإقناعها بأن تلك القيم والمعاني، هي قيمها ومعانيها التي تحكم بها. (١٦)

أبرز تلك الحركات التي مارست حق مقاومة المؤسسة الرأسمالية وقيمها، هي

حركة المقاومة الشبانية في الولايات المتحدة التي بدأت في الستينات، وتزايد إيقاعها أو رفضها للمؤسسة مع تزايد التورط الأمريكي في فيتنام، ونجحت في نهاية الأمر في إرغام "ليندون جونسون" على عدم ترشيح نفسه لفترة رئاسية ثانية، وجاءت بـ "ريتشارد نيكسون" إلى البيت الأبيض بتذكرة الانسحاب من فيتنام، في تلك الفترة قدمت حركة المقاومة مفهوم الثقافة البديلة أو الثقافة المعارضة للمؤسسة.

ويحدد "ستيوان أوين" معالم الحركة عام ١٩٨٨، بأنها تحمل ثقافة معنية بأسئلة حول الحرب والبيئة والمساواة الجنسية والعرقية والظلم العالمي، وثقافة استهلاك وسطحية بشكل صارخ، وفي ثنايا مدها وجزرها عبرت ثقافة المعارضة تلك عن نفسها بعدد من الطرق. وأكدت تلك الطرق والأفكار أهمية المحاولات لتشكيل ثقافة بديلة، يقوم رموزها برفض المجتمع الرسمي وحكمه، مع الأمل في التمهيد لطريقة حياة أكثر صدقاً وديمقراطية. وهكذا تحول النص في هذا الخطاب من منظور النقد الثقافي إلى شيء آخر، إلى وثيقة تعكس القيم الإيديولوجية والسياسية السائدة من ناحية، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم، وإعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف من ناحية أخرى.

ومن سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي. إن الذي يميز النقد الثقافي لما بعد بنيوي، هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدان أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتكول للنقد الثقافي لما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت وحفريات فوكو.

وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي. وهذا يمثل عنصراً أساسياً من مبادئ النقد الثقافي، ويمثل مبدأ أساسياً للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبياً فحسب.

ما زال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/ جمالية كما هو ظاهر الأمر.

ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة تجعله يعمل ويعمل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية، تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي. (١٧)

ويتسع العنصر النسقي ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال، فإننا يمكن القول بمفهوم (المجاز الكلي) متصاحباً مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معاً مفهومان أساسيان في مشروع (النقد الثقافي) كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي. ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما بالمضمرات النسقية، وبالجملة الثقافية، التي هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. بحيث نميز تمييزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث أن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل لثقافي، الذي يفرز صيغه التعبيرية، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجياً، يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها.

في الفعل النقدي الذي يتخذ النقد الثقافي هما أساسياً له، يصبح الشرط النقدي من جهة، والشرط الثقافي من جهة أخرى، عنصرين مكونين للمادة وللأداة. وبواسطة المجاز الكلي والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية، كلها مفهومات ستفتح لنا مجالات للرؤية ما كانت ستتيسر لولا هذه المنطلقات المنهجية.

وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما يمكن تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو نوع من المؤلف النسقي. هذا المؤلف المضمر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولاً، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف.

إن مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة "الجمالية"، التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فينا، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها. والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي

المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجاً ثقافياً، أو نصاً يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر، الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه. وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/ جمالية، تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر، ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم.

نقول –إذن– إن التورية مصطلح جوهري من حيث إن الخطابات والأنماط الثقافية والسلوكيات هي تورية ثقافية، فيها المعنى القريب والمعنى البعيد، حيث القريب هو ما تعارفنا عليه كمتن جمالي، تتعدد دلالاته ومجازاته وتضميناته، ويتنوع تأويلنا له، كل ذلك في منطقة الوعي المعرفي والعقلي.

والخطاب المتسم بهذه الصفات والشروط المحددة آنفاً هو ما نسميه بالنسقي، وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى، وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالات الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كرديف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، مثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي.

وتأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها، ورصد ظواهرها وتجلياتها)، ونعني بذلك الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي، الذي يؤمن أن المرأة ليست جسداً فحسب ولكنها أيضاً عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن، يظل هناك حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقي فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء، وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامي عموماً، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده، بل النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة، واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها. (١٨)

والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي

بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لهذا ليس معنياً بكشف الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي.

هو إذن نوع من (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب، ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة. ولا شك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهجاً قادراً على تشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمرة ورصد حركتها.

فضاءات النقد الثقافي.. شعرية أو بوطيقا الثقافة

يشير "ليتش" إلى التوجه الذي أخذ ينمو بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراءة، نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية. مما أدى بنقاد مثل بليتش وفش إلى تحويل اهتمامهما العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة. وكذا فعل نقاد البنوية مثل تودوروف وكوللر في تحويل النظر من الأعمال المفردة، وجعلا تركيزهما على المؤسسة الأدبية، وأنظمة القراءة، ولنقاد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط. أما نقاد ما بعد البنيوية مثل دولوز وليوتار وفوكو، فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة. وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة.

وبما أن ليتش يبني مقولته في النقد المؤسساتي على الأعمال القائمة، فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالاً بارزة في نقد المؤسسة، ويعرض لعملين عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد. ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق، بما إنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية، من حيث أن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب الاستشراق في أبعاد إيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي.

وفي ظل هذا الحس الانتقادي، تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي. وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لا كتخصص علمي أكاديمي وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي عن الآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والأدب الأمريكي الإفريقي وما بعد الكولونيالية، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة، وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب ادعاء المركزية الثقافية.

هذا وعي نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه، وفي جعله خطاباً مزدوجاً، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معاً وفي آن واحد، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيازات، ويقتحم الآفاق الأخرى التي لم يكن أحد يراها. (١٩)

إن المادية الثقافية منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات، وارتبطت به أسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوروبي النضج، وفي مقدمته بالطبع "ريموند وليامز" على الشاطئ الإنجليزي، ثم النسخة الأمريكية منها، وهي التاريخية الجديدة التي ارتبطت بغرين بلات. وفي منتصف الثمانينات استعار "جوناثان دوليمور"، و"الآن سنفيلد" المصطلح وأعادا تعريفه وطبقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة. إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية، مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية، بما فيه العناصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية.

إن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي، الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة، خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة، وقد كان ريموند وليامز، هو الذي صاغ مصطلح المادية الثقافية، وكان مهتماً لفترة طويلة بالأدب داخل سياقه الاجتماعي- الاقتصادي، لكنه لم يصل إلى

حد الالتزام بالموقف الماركسي، وعلى الرغم من ذلك ففي كتاباته المتأخرة يصف عمله بالماركسية، وإن كان يستمر في نقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة.

إن أهم ما تؤكده مقولات وليامز السابقة أننا لا نستطيع في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين، أن نتوقف عند مجرد المبادئ الإيديولوجية الجامدة ذات الخصوصية، بل نتحول إلى علاقات حقيقة بين بشر من لحم ودم، إننا لا نستطيع أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسة الاجتماعية بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة تماماً. والواقع أن الرغبة في التحرر لم تقتصر على "تمييع" جبرية العلاقة الماركسية التقليدية، بل تعدتها إلى التمرد على ممارسات النقد التقليدي نفسه، كما يرى كل من جوناثان دوليمور، والان سنفيلد، تلميذي وليامز النجيبين. وقد حدد الأول موقف المادية الثقاية الرافض لفلسفة الماهوية في كتاباته التي أثارت جدلاً كبيراً. (٢٠)

أما سنفيلد، فينقلنا إلى إحدى النتائج، وهي حاجة الناقد الجديد، ناقد المادية الثقافية إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى. إن المادية الثقافية تتطلب أنماطاً من المعرفة، لا يمتلكها النقد الأدبي، أو حتى يعرف كيف يكتشفها، نماذج جرى تطويرها في الواقع بصورة واضحة داخل ذلك الآخر الغريب.

إننا لا نستطيع بالنسبة إلى وليامز أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسات الاجتماعية، بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة. استقلالية الأدب عن المعارف الأخرى التي أشار إليها سنفيلد في التركيبة الجديدة أمر غير وارد، وكل عمليات الخلخلة لا تعني كما يقول وليامز بالحرف، إننا نستطيع تخيل نص أدبي مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية ويخضع لقوانينه هو فقط. نعم النص كما يراه وليامز له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى، التي تظهر عند تلك البنية الفوقية، قد تكون له صفات خاصة لكن ذلك لا يعني إمكان فصله عن العملية الاجتماعية العامة، أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج. (٢١)

يعد منهج التحليل الثقافي، أو "التاريخانية الجديدة" من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وصفه البعض بالأكثر أهمية. وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي في نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين، على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا –بيركلي، ستيفن

غرين بلات، وهو الذي أطلق مصطلح "شعرية أو بوطيقا الثقافة".

يعود الفضل في طرح مصطلح (الجماليات الثقافية) إلى ستيفن غرين بلات، مطوراً به مصطلحاً أسبق منه هو مطلح (التاريخانية الجديدة)، وكان غرين بلات قد أطلق عام ١٩٨٢ مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة "جنوسة"، ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الإنجليزي أو الشكسبيري تحديداً كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولاً عريضاً لدى جماعات النقد المابعد بنيوي، ونظرات الخطاب، إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسية والاقتصاد والأدب. (٢٢)

إن ما يتبادر إلى أذهاننا حين نذكر التاريخية الجديدة، لا بد أن يكون مصطلحاً سابقاً يرتبط أيضاً بالتاريخ، وظل يمارس على نطاق غير ضيق حتى السنوات المبكرة من القرن العشرين، حينما وجهت إليه الشكلية الروسية ضربة قاصمة، هو مصطلح "النقد التاريخي". الاختلاف بين الاتجاهين يتمركز حول محور جوهري واحد: فالنقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبي، مما يعني أن التاريخ شيء والأدب شيء آخر، ومهمة الناقد أن يكشف عن مفردات تاريخ العصر الذي كتب فيه النص، أما التاريخية الجديدة فترى أن التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين، بل كيان واحد.

إن التاريخية الجديدة تتفق مع غالبية الاتجاهات الأخيرة في أشياء تقربها من المظلة الموحدة للنقد الثقافي، وتختلف في أشياء أخرى تزيد من ذلك الإحساس بالضياع الذي يصاحب التعامل مع المشهد النقدي المعاصر. التاريخية الجديدة مثلاً تلتقي مع المادية الثقافية في الانطلاق من نقطة بداية ماركسية الطابع، ومع ذلك فإنها أقل التزاماً بالماركسية، بل أكثر حساسية في التعامل معها من المادية الثقافية ذات الميل الماركسي الواضح. وربما يرجع ذلك إلى طبيعة المناخ الثقافي الأمريكي، الذي استمر في شكله التقليدي في الاتجاهات الماركسية الواضحة. لكن نقاط الالتقاء والافتراق بين التاريخية الجديدة والمادية الثقافية ليست نهاية المطاف هنا، إذ أن التاريخية الجديدة تلتقي مع كل الاتجاهات الجديدة، وتختلف معها في الوقت نفسه، مما يجعل الوصول إلى تعريف "نقي" لها حلماً مراوغاً. في الوقت الذي يرى البعض أن نقاط الالتقاء بين النقد النسوي والتاريخية الجديدة أوضح من

نقاط التباعد، ويرى البعض الآخر أن التاريخية الجديدة تتخذ موقفاً واضح العداء للحركة النسوية. (٢٣)

وللخروج من هذه التناقضات اللانهائية التي تضع التاريخية الجديدة مع الشيء ونقيضه في آن واحد، يحدد "مونتروز" روح الاتجاه الجديد على أنه "تاريخية النصوص"، و"نصية التاريخ". تاريخية النصوص تعني عنده الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة، فيما يتعلق بنصية التاريخ تعني أننا لا نستطيع التوصل إلى ماض كامل وصحيح، أو وجود مادي معيش دون وساطة الآثار النصية المتبقية للمجتمع موضوع الدراسة. إن النص إذن مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر. وهذا ما يقصده أتباع التاريخية الجديدة بـ "نصية التاريخ".

تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد الحداثة، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدللات هو مما اتخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز. (٢٤)

وعلى رغم أن خيمة التاريخية الجديدة تضم عدداً غير قليل من الأسماء، الذين يتأرجح بعضهم بشكل واضح بين الماركسية الجديدة والتاريخية الجديدة، وكلاهما اتجاهان أمريكيان، إلا أن الاسم الذي ارتبط به الاتجاه الجديد أكثر من غيره هو "ستيفن غريب بلات"، وإن كان قد اختار مصطلحاً آخر في أول أعماله المحورية، وهو "البوطيقا الثقافية"، سرعان ما هجره إلى "التاريخية الجديدة" ليعود إليه مرة.

وإن كان المصطلح الذي استقر عند الجميع في نهاية الأمر هو التاريخية الجديدة، وحتى نستطيع توضيح أكثر أبعاد الاتجاه الجديد وفلسفته وآلياته، نحيل إلى تعريف غرين بلات للبوطيقا الثقافية، كما قدمه في الفصل الأول من كتابه عن شكسبير،

البوطيقا الثقافية بالنسبة إليه هي: دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية ويحث العلاقات بين تلك الممارسات، وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه، ثم تقديمه للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية، التي تعتبر أشكالاً فنية وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة.

الأدب عند غرين بلات، هو إحدى الممارسات الثقافية عند مستوى البنية الفوقية بالطبع، وإن كان الرجل لا يشير حقيقة إلى أي من البنيتين التحتية والفوقية، فالمعتقدات والتجارب الجماعية تصاغ وتنتقل من وسيط تعبيري إلى آخر، والأدب هو أحد تلك الوسائط المركزة للتعبير عن تلك المعتقدات والتجارب الجمعية في شكل جمالي. وبالرغم من الحديث عن الحدود الفاصلة بين الممارسات الثقافية المختلفة، بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي، فإن إحدى ركائز "التاريخية الجديدة" تكمن في ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراسته النقدية. ويؤكد مبكراً أن التاريخية الجديدة تقرأ النصوص التاريخية أيضاً من منظور الظرف التاريخي والسياق الثقافي للقارئ الحديث.

كل ما يهمنا هنا هو تأكيد مقولة غرين بلات بأن بعض المفاهيم الثقافية للقارئ الحديث تحدد نظرته إلى زمن النص كنسق ثقافي "فالتوافق والمركزية اللذين نراهما في مجموعات النصوص الصغيرة التي لدينا ومؤلفيها من اختراعنا نحن، ومن الاختراعات المماثلة المتراكمة"، ويرى أن مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة (العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النص الأدبي، والحضور الاجتماعي للعامل في النص الأدبي. ومنهج قراءة غرين بلات لمسرحية عطيل المعروفة، يفقد مسرحية شكسبير استقلالها كنص مسرحي بالكامل، إذ المسرحية لا تقرأ فقط، في منهج "تناص" خاص بالتاريخية الجديدة، في ضوء أعمال أخرى معاصرة لها مثل مسرحية تيمورلنك لكرستوفر مارلو، وإدموند سبنسر وكتاب الأمير لميكيافيلي، بل أيضاً في ضوء أعمال لا علاقة لها بالمسرح أو الأدب، ناهيك عن قراءتها في ضوء أعمال حديثة لا تنتمي إلى عصر شكسبير.

إن قراءة النص الأدبي قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخية الجديدة، يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي: إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي انتجته من جهة، وعن الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية، التي أنتجتها أيضاً القوى التاريخية. (٢٥)

وعلى إثر كليفورد غيتز، والأنثروبولوجيين الثقافيين، سعت التاريخانية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، حسب مقولة فيرتز في (الوصف العميق). تتخلى التاريخانية الجديدة عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصوراً يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية، والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ. هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاساً لسياقاته. وهو ما يجعل التاريخانية الجديدة تعيد العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى، لسوف نراها تقوم بتذوق النصوص الأدبية في المدلول التاريخي، دون أن تتخلى عن المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير.

ومن المهم أن نشير هنا إلى تأكيدات غرين بلات على أن التاريخية الجديدة هي ممارسة نقدية، ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ. تأتي التاريخانية الجديدة كنظرية في القراءة والتأويل، من حيث إنها سعي إلى أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ. في عام ١٩٨٠ طرح غرين بلات مصطلح (الجماليات الثقافية)، ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخانية الجديدة، ثم يعود في عام ١٩٨٨ إلى مصطلحه الأول، مستعيناً بمصطلح الثقافة كما عند غيرتز، وما تطرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجية الوصفية، ناقلاً التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية. (٢٦)

يحدد غرين بلات معالم هذا الاتجاه؛ أنه لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يتجه إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص القديم والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى. وفي رأيه أن هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، لأن ذلك النص على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة

كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضاً من خلال مؤسسات مثل الاسترقاق والتبني والزواج.

لقد تبلورت أسس التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي في ممارسات نقدية كثيرة، أحدثت الكثير من التعديلات الهامة في فهم الأعمال الأدبية وتقييمها، خاصة تلك التي أنتجت في عصر النهضة الأوروبي، ذلك أن معظم العاملين في حقل التاريخانية الجديدة متخصصون في أدب عصر النهضة.

يعد ستيفن غرين بلات و "ستيفن مولاني" من أبرز أعلام التاريخانية الجديدة، وقد غيرا بصورة جذرية اتجاه نقد شكسبير وتدريسه، بوضع مسرحياته في سياق الدراما الاجتماعية، التي نشأ عنها المسرح في إنجلترا في العصر الإليزابيثي.

إن قراءة مولاني للدراما الشكسبيرية باعتبارها فناً مكانياً أو فناً مرتبطاً بمكان، عكس الاتجاه المكاني في نظرية ما بعد الحداثة. وإذا تحدثنا عن التناص فإن كتابات مولاني "مكان المسرح" ترتكز إلى كتابات فوكو عن "الأمكنة المغايرة"، وتلك المكرسة للجنون والسجن لوضع الأساس لمشروعه التاريخاني الجديد. ومثلما كانت الحال مع فوكو في قراءاته للجذام في العصور الوسطى، فإن مولاني يرى أن الدراما الشعبية تحدث على هامش المدينة، حيث تمنح أشكالاً من التسيب الخلقي والتلوث، ترخيصاً بالوجود خارج حدود مجتمعهم، التي تجاوزها بالفعل نتيجة تسيبهم. وبهذه الطريقة فإن التاريخانية الجديدة عند مولاني، تتقاطع مع تحليل فوكو لسياسة الفضاء الاجتماعي، وللتركيب البنيوي لصراع القوة في المجتمع المدني.

غير أن ستيفن غرين بلات هو المركز الحقيقي لحركة التاريخانية الجديدة في أقسام اللغة الإنجليزية في الولايات المتحدة، فهو المسؤول وحده عن تسمية الكلية في جامعة كاليفورنيا في باركلي، وضمان انتشار الحركة بتأسيسه لدورية تجمع بين عدة اتجاهات، تلك الدورية التي جمعت الكثير من أنصار النزعة التاريخانية الجديدة، من أمثال كاترين جالاجر، وإريك ساندوكويست، ومايكل روجين، ووالتر مايكلز وغيرهم.

وعلى الرغم من أن المجال هنا لا يهدف لتقديم مراجعة نقدية مستفيضة لإسهامات غرين بلات الهائلة في دراسات عصر النهضة خاصة، والدراسات

الثقافية عامة. فإن المكانة التي تبوأها تنبع من الطريقة التي يربط بها بين الأدب والتاريخ، لا سيما رفضه للفصل الذي يقوم به النقاد التقليديون بين النص وسياقه التاريخي. وخلافاً لما يقوم به أنصار النزعة التاريخية التقليدية، فإن غرين بلات يهدم تماماً الافتراض القائل إن النصوص الأدبية، والسياقات لها معان واحدة وثابتة. وعلى سبيل الاختصار فإن الأمر بالنسبة لغرين بلات، ليس أن العمل يستعير ببساطة موقفاً من الواقع ويحوله إلى خيال، بل يرى أن العلاقة بين الأدب والتاريخ أكثر دهاء من ذلك. (٢٧)

ومن ناحية أخرى نلاحظ تداخلاً بين ما يسعى إليه هذا الحقل بتفريعاته، وما تسعى إليه حقول أخرى مثل حقل الدراسات النسوية والحقول المهتمة بالدراسات الإثنية، والتاريخانية الجديدة، وحقل ما يعرف بـ "المادية الثقافية"، وهو فرع من النقد الماركسي أسسه المفكر البريطاني "ريموند وليامز"، ومداره أن النقد التاريخي بوجه عام، وليس الجديد فقط يجب أن لا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم، وإنما يتجاوز ذلك إلى تصحيح ما ينقده بالممارسة العملية أي بما يشبه العمل الثوري.

ومن ناحية أخرى ثمة علاقة قوية بين كل هذه التوجهات وبين ما يعرف الآن بالدراسات الثقافية، وقد تمت الإشارة إليها، والتي تتم بتحليل مختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها وأنماط إنتاجها وتلقيها. وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي، يساءل كثيراً من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصادية السياسية من جهة أخرى. فالمفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعاً، من أمثال ميشيل فوكو، ولوي ألتوسير، وريموند وليامز، هم من ذوي الفكر اليساري ماركسيا كان أم غيره.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -إيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت- ١٩٩٩، ص: ٣٢٦.

٢ -رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة هارون عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت- ١٩٩٩، ص: ٢١٦.

٣ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢ - ٢٠٠١، ص: ٣١.

٤ -رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص: ٢٣٨.

٥ -عبد الرحمن عزي: الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار الأمة، الجزائر- ١٩٩٥، ص:١٢٠.

٦ -خوسيه دافيد سالديفار: الأدب الأمريكي والنقد الثقافي، مجلة الثقافة العالمية، العدد ٨٨، مايو، يونيو- ١٩٩٨، ص: ١٧٧.

٧ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص: ٢٧.

٨ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢-٢٠٠٠، ص:٨١.

٩ -رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفوت، أدورنو نموذجاً، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- ١٩٩٨، ص: ٩٢، ٩٣.

١٠ -عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت- ٢٠٠٣، ص: ٢٣٣.

١١ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص: ٢٦.

١٣ -عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مرجع سابق، ص: ٢٤٠.

١٤ -جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة، الكويت- ١٩٩٩، ص: ١٤، ١٥.

١٥ -عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، مرجع سابق، ص: ٢٦٢.

١٦ -المرجع السابق، ص: ٢٦٦.

١٧ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص: ٣٢، ٦٧.

١٨ -المرجع السابق، ص: ٦٩، ٨١.

١٩ -المرجع السابق، ص: ٤١.

٢٠ -رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص: ٢٣١.

٢١ -المرجع السابق، ص: ٢٣٣.

٢٢ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص: ٤٦،٤٦.

٢٣ -عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، مرجع سابق، ص: ٢٥١.

٢٤ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص:٤٥.

٢٦ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص: ٤٩.

٢٧ -خوسيه دافيد سالديفار: الأدب الأمريكي والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص: ١٧٧.

النقد النسوي.. خطاب المرأة
من التهميش إلى التحدي

مقاربة.. المصطلح/ النقد النسوي. الخطاب الموازي

يميز الناقد المقارني "إدوارد سعيد" في مصطلح هذا النوع من النقد الجديد بين أمرين: فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي. أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع من التعلق بما به يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسميه أدباً أنثوياً موازياً. وهكذا يتحدث عن "النقد الأنثوي"، وهن الحركات الأنثوية. وما يعنيه هذا التمييز، هو أن النقد الأنوثي قد يكتبه رجل لا أنثى. أما الأدب النسوي فهو من إنتاج أمرأة/ أنثى تحديداً، موازياً للأدب الذي يكتبه الرجل. (١)

غير أن استعمال مصطلح "النقد النسوي" أكثر شيوعاً في الكتابات، التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام المرأة. وهذا المصطلح نجده سائداً في النصوص الفرنسية على العموم، بينما الإنجليزية تفضل مصطلح "الأنثى". ينطلق مصطلح النقد النسوي "تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة" من الدفاع عن قضية المرأة وحقوقها. لذلك ينظر إلى النصوص التي تكتبها من هذه الزاوية. (٢)

وهكذا نجد مصطلح النقد النسوي مصطلحاً غامضاً وغير محدد، فماذا يعني؟ هل يعني به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم النقد الأدبي الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ (٣)

وقد نشأ هذا الصنف من النقد الأدبي في منتصف القرن العشرين بأمريكا في نطاق الحركة النسوية المطالبة بالمساواة، وعرف رواجاً كبيراً في كندا، ثم تحول إلى فرنسا في السبعينات، فضبطت دوافعه وغاياته ومناهجه، وظهرت دراسات عديدة تطبقه. (٤)

لا شك أن موضوع الإبداع النسائي، يطرح لأنه يشكل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ الأدبي والفني في العالم بأسره، وليس لدينا وحدنا نحن العرب. ولهذا لا يوجد مصطلح مقابل للإبداع النسائي، أي إبداع رجالي. غير أن هذه الظاهرة التي كانت تبدو استثنائية وغريبة حتى القرن التاسع عشر في كل الثقافات، غدت مألوفة في القرن العشرين، الذي أبرز من النساء المبدعات في الأدب والفن وكل حقول المعرفة، ما يفوق بكثير عدد من برزن في تاريخ البشرية بأسره. وقد أكد القرن العشرون، الذي قطعت فيه المرأة في ثقافات عديدة وفي الغرب خصوصاً، شوطاً بعيداً في طريق نيل حريتها وتحقيق استقلالها، ومشاركتها الفعلية البناءة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والعلمية، أكد أن تقصير المرأة في العصور السابقة في مجالات الإبداع لم يكن بسبب قصور ذهني أو ضعف جسدي، كما كان شائعاً في الماضي. لقد كان تقصير المرأة في الإسهام في وجوه الحياة العلمية والعملية: إدراكاً وإبداعاً، بسبب ما تعرضت له عبر القرون من قهر نفسي وقمع فكري واستغلال جسدي، وما فرض عليها من حياة ضحلة، خارج رحاب المعرفة والحياة الاجتماعية والاقتصادية. (٥)

وها هي ذي قضية تحرير المرأة في المجتمعات البطركية، والبطركية المحدثة، تدخل في سجالات التفكيكية وما بعد الحداثة، في نقد النزعات التمركزية الذكورية، ونقضها في المجتمعات المعاصرة. فإن قضية تحرير المرأة تختلط فيها النزعة الإنسانسة، التي تجد فيها المرأة نموذج الإنسان المتكامل عقلاً وروحاً وجسداً.

ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينات في القرن العشرين، واعتمد على حركات المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. فلقد برز العديد من النساء الكاتبات اللواتي فهمن هذه المنظومات وطورن أدوات نقدية خاصة بهن، لتفكيكها ودحضها وفضح مراكز وعلاقات القوة المؤسسية لها، والتي تكشف تحيزاً واضحاً للرجل وتهمش إن لم تستثني المرأة.

أما في فرنسا فقد تزعمت الحركة "سيمون دي بوفوار"، حينما أصرت على أن تعريف المرأة وهويتها تنبع دائماً من ارتباط المرأة بالرجل، فتصبح المرأة آخر

(موضوعاً ومادة) يتسم بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتاً سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية. لقد وضعت دي بوفوار في كتابها "الجنس الآخر" وبوضوح بالغ القضايا الأساسية في النقد النسوي المعاصر، ووثّقت موضوع جدلها باطلاع واسع. (٦)

ومأثرة "نوتردام دو سارتر" كما كانت تلقب في حينه "دو بوفوار"، أنها أخذت مقولة رفيقها جان بول سارتر الوجودية في تصورها للكائن الإنساني كونه مشروع حرية، ومشروع كينونة، وطورته في تأكيدها على تعالي الإنسان كإنسان، كلما ارتفع إلى درجة الكمال أو التكامل. وترى دو بوفوار أن حبس المرأة في خانات الأم والزوجة والحبيبة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط "سعادتها"، وإنما حريتها وكرامتها، يعني جعل الرجل كائناً غير جوهري، غير فاعل دونياً وامتثالياً، مقابل الرجل الكائن المتجوهر العلوي المتعالي. فالمرأة هي "الآخر" متمثلة في الآخر الجوهري، في مقابل "الذات" الرجل، في حالة صراعية بين الذات، والذات الأخرى التي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر.

وإذا كانت سيمون دو بوفوار قد انطلقت من "الأنثى"، فقد انتهت بالمرأة الإنسان، التي تقترن فيها الطبيعة الإنسانية، بالطبيعة النسائية، وذلك بعكس النظرية النسوية التي تنطلق من الإنسان "الأنثى"، ككائن جوهري متعال على الذكر في نظرة نسوية تمركزية مضادة. (٧)

لقد انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا عن أحداث ١٩٦٨، أي عن حركة الطلاب، التي كانت تمرداً على سلطة الأب السياسي، واحتجاجاً عارماً كاد أن يقوض مؤسسات سلطة النظام الأبوي. وقد اعتمدت في مسعاها هذا على أطروحات كل من "دريدا" و"لاكان"، فاستلهمت عمل الأول منها في "التفكيك"، من حيث هو الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة، وتعمل معمولها في هدم المبدأ الذي تقوم عليه. وهو ما تمثله حركة النقد النسائي؛ ورأت فيه أسلوباً ناجحاً يستجيب لما تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائياتها، لتجاوز هوة الفصل الحاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة، التي تحفظ امتلاء الفكر الأبوي، وتصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية.

وإلى جانب ذلك، فقد رأت عمل الثاني؛ أي جاك لاكان، ما يشكل أساساً مهماً لدعم الأنثوية، وهو ما يتجلى في إقامته لها على أساس غير بيولوجي. وعلى العموم

فإن هذا التعارض الذي يقيمه لاكان بين الخيالي والرمزي، هو ما ستعيد الناقدة الأنثوية "جوليا كريستيفا" استثماره في عملها، وتقوم بتوظيفه داخل السياق الجديد على نحو خاص. ومن هنا كانت كريستيفا تقرنه بالهامشي، وتنسبه إلى ما يوازي خيالي "لاكان"، وكانت هيلين سيسكو ترتد به إلى خارج مناطق الهيمنة النظرية، وتشير إلى قيامه خارج المطلقات المؤسسة، أي بين ثغراتها المظللة بقانون الأب. (٨)

من النصوص النسوية المبكرة والمثيرة جداً عمل ماري إيلمان "التفكير بالمرأة" الصادر عام ١٩٦٨. وهي تنتمي إلى الطور السياسي الأول من تطور الحركة النسوية الحديثة، لكنها تستبق التطورات اللاحقة. وتهاجم "النقد الذكوري" هجوماً ذكياً، وتهزأ من فكرة "ولتر بيتر" اللامعقولة عن الرجولية في الفن، التي عرفها بأنها التصنع الواعي تماماً وتماسك الحدس والغرض، وروح التأليف في مقابل غير التماسك أدبياً وما هو جاهز لملء الفراغات، وفي مقابل الهستيري والأعمال العشوائية. وعلى عكس شوالتر فإن إيلمان لا تميل إلى إقران الكتابة النسوية بالتجربة النسوية، بل تربطها بأساليب أدبية معينة. وترى أن الكاتبات غالباً ما يؤسسن منظوراً مختلفاً اختلافاً تدميرياً، بفهم حدية الأحكام وثبات البؤرة.

وتختزل روايات إيفي "كومبتون بيرنيت" وجهات نظر معينة إلى ملاحظات هامشية منكرة أن يكون فيها أحكاماً ذكورية. وغالباً ما ينتج هذا النمط من الكتابة تأثيراً ذا احتقان هزلي، يتبنى أسلوب الكتابة الأنثوية. فماري ماكارثي تكتب بترخص كبير، وشارلوت برونتي بالتزام بالغ ومعاناة جادة، لكن هذه الحذلقة الأسلوبية، التي تؤثرها إيلمان يمكن العثور عليها عند أوسكار وايلد، وجو أورتون، اللذان لا يتزمتان في تناول الجنس.

تلفت إيلمان الانتباه إلى عمل جين باولز "سيدتان جادتان" صادر عام ١٩٤٣، فالرواية اكتشاف مبكر جميل للتدمير النسوي للقيم الذكورية. لا يمكن إلا لروائية أن تؤثر هذا الثأر الفظيع من وقار الرجل وروحه التركيبية. وتستخدم باولز أبطالها للكشف عن وعي نسوي ونظام قيمة، وهن منجذبات إلى المحرم لأنه يتحدى السلطة الذكورية، ويبحثن بجذل وانعتاق عن السعادة والاطمئنان الداخلي. تشير "سيدتان جادتان" إلى نقد نسوي يتجاوز الجدل الجاف، لكنه يقوض القيم والنماذج الذكورية

جميعاً. (٩)

وتعتبر سنة ١٩٦٩ بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها، لكن هذا النقد في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة، وإنما تتسم ممارسته بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوعها. كما أنه يفيد من النظرية النفسية السيكولوجية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عموماً. وعلى الرغم من نزعة التعدد هذه إلا أن هناك مفاهيم معينة تجمع هذا الشتات، أهمها عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها أو تحليلها وتقييمها. وفي أوائل السبعينات حصل عدول نحو نبرة أكثر غضباً في روايات بنيلوب مورتيمر، وموريل سبارك، ودوريس لسنغ.

ومع هذا يمكن القول إنه في السبعينات من القرن العشرين، بدأت تتبلور قراءات نسائية تتعامل مع ما كتبه الرجال عن النساء عامة من وجهة نظر نسائية. وقد انصبت هذه الدراسات على البحث في النصوص، التي كتبتها المرأة ومدى تأثر هذه النصوص، وتشكل الصور الدرامية للمرأة فيها بالقيم والمعايير الأبوية.

كما بحثت العديد من الكاتبات الفرنسيات مثل: هيلين سيسكو، ولويس ايرغراي، وجوليا كريستيفا. والبريطانيات مثل توريل موي، وإيلين شولتر، وكيت ميليت. فيما إذا كانت هناك خصوصية للكتابة النسائية تميزها عن كتابة الرجل. في الطور الأول من أطوار الكتابة النسوية الحديثة في الأدب (كيث جرمين غرين، ماري إيلمان) غالباً ما كان التركيز سياسياً محضاً، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر الغضب من الظلم، وكن ملتزمات بطرح قضية الإدراك السياسي لاضطهاد الرجال للنساء.

كما أنه في فترة الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، بلورت العديد من النساء الباحثات مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية، التي بدأت تتبلور في عصور النهضة والتنوير والحداثة، بفرض التشكيك بها وهدم الفرضيات التي قامت عليها، لكونها مغرقة في ذكورتها واستثنائها للآخر. ذلك الأمر الذي قد لا يقتصر على المرأة فقط وإنما الأضعف في الميزان أيا كان.

مسارات ومدارات الخطاب النسوي

في العالم الغربي وبالتحديد في بريطانيا، قامت النساء بالحديث أولاً عن معاناتهن الخاصة، والأدوار المختلفة التي فرضها المجتمع والعرق والتقاليد والموروث الثقافي عليهن لكونهن نساء. وتم العرض لهذه التجارب والمعاناة من خلال التجمعات النسائية والحركة النسائية.

ساهمت المرأة السوداء في الخطاب النسائي العالمي، فالمرأة الزنجية تأثرت بلا شك بالفكر الماركسي والاشتراكي، إلا أنها لم تبق أسيرة هذه الأنماط الفكرية، فطورت مفاهيمها الخاصة بها، فيما يتعلق بقضايا الأمومة والأرض والحرية وغيرها، وسعت جاهدة إلى ربط المفاهيم بالتجربة التاريخية، والتي كان محورها صراع المرأة السوداء ضد سيطرة الرجل الأبيض والمرأة البيضاء على حد سواء.

مما لا شك فيه الآن أن مساهمات المرأة عموماً في مناهج الفكر الإنساني، لعبت دوراً لا يستهان به في إعادة رسم الخارطة الثقافية للعالم. فإنجازاتها في مجال الدراسات اللغوية والنقدية والعلمية وغيرها من المجالات، أعطت بعداً أخلاقياً شاملاً للعديد من الخطابات السائدة، إما عن طريق الإضافة لها أو تفكيكها أو دحضها، فتناولت قضايا الاختلاف الثقافي والعرقي والجنسي والديني بغاية من الحساسية. فعلى سبيل المثال قامت بعض الكاتبات كسوزان هيكمان، وسبيڤال في عدد من دراساتهن بحث النساء الكاتبات على احترام الخصوصية الثقافية والحضارية، التي تميز مجموعة من النساء في حيز جغرافي خاص عن غيرهن في حيز جغرافي آخر.

والكثير من كاتبات ما بعد الاستعمار أفدن من المناهج الفكرية النسائية، لتناول مشكلة الآخر المسلوب بعمق وشمولية، ولفضح الازدواجية في خطابات مراكز القوة. ومثل هذه الدراسات بدأت حالياً في التأثير على كتابات العديد من النساء، بما فيهن العربيات، نجد مثلاً "مي يماني" تحرر كتاباً بعنوان "الإسلام والنسوية"، والذي يتعامل مع قضايا المرأة العربية بمنظور، يعكس وعياً بأهمية الخطاب الديني ودوره في التأثير بقضايا المرأة. (١٠)

أما الحركة النسوية، فإن صفحتها من أكثر صفحات التاريخ مجهولية وخفاء. هذا مع أنها توافقت زمنياً مع حركات تاريخية كبرى، أتاحت للنساء فرصة التعبير عن أنفسهن وإحراز بعض الانتصارات. وهكذا كان لا بد من انتظار الثورة الفرنسية

التي ترسم المعالم الأولى لبداية الحركة: ففي فرنسا أخذ كوندورسيه، وهو فيلسوف مناصر للمرأة على عاتقه في مؤلفه "قبول النساء في حقوق المواطنية"، مهمة إثبات أن الرجال قد انتهكوا المساواة في الحقوق بحرمانهم بكل طمأنينة وهدوء نصف النوع البشري من حق المشاركة في رسم القوانين، وطالب للنساء بالمساواة السياسية التامة والكاملة.

وفي الفترة نفسها خاضت "أولمب دي غوج"، وهي "ممثلة، امرأة طموح" نضالاً لا هوادة فيه بالكلام وبريشة سكرتيرياتها اللائي وضعن بإملائها "إعلان حقوق المرأة والمواطنة". وبسرعة كبيرة ومنذ ١٧٩٣ قررت الجمعية التأسيسية، المتأثرة بكتابات عدو المرة "روسو"، إغلاق جميع النوادي النسائية، وأمرت النساء بالتزام بيوتهن.

وانتقلت الشعلة إلى إنجلترا، حيث حاولت "ماري ولستونكرافت" أن تقنع أبناء جلدتها بأن أفكار الثورة الفرنسية، تنطبق على النساء كذلك. وفي إنجلترا تحديداً، في مطلع القرن التاسع عشر، اتسع نطاق الحركة النسوية مع النضال الأخاذ الذي خاضت غماره نخبة من النساء.

أما الولايات المتحدة الأمريكية، البلد الجديد، فقد كانت فيه النساء أكثر حرية مما في أوروبا، وقد شاركت مجموعة من النساء في لندن في مؤتمر دولي مناهض للرق. وعند عودتهن إلى أمريكا، صرن يربطن بين المعارك في سبيل تحرر السود والمعارك في سبيل تحرر المرأة. وهكذا برز في الحركة النسوية الكثير من العاملات، يؤكدن تمسكهن بالمبادئ الاشتراكية؛ وأشهر الأمثلة على ذلك يتمثل في "لويزا ميشيل"، المعلمة، التي كانت تقف من حيث الوضع الاجتماعي على جسر ما بين المرأة العاملة والمرأة البرجوازية. (١١)

يتفحص كتاب إيلين شوالتر "أدبهن المستقبل" الصادر عام ١٩٧٧، الروائيات البريطانيات منذ الأخوات برونتي من وجه نظر تجربة النساء. وتستخلص أنه بينما لا يوجد جنس نسوي ثابت، أو خيال نسوي فطري، فإن هناك فرقاً عميقاً بين كتابة النساء وكتابة الرجال، وإن تراثاً بكامله من الكتابة قد أهمله النقاد الذكور: "إن القارة الضائعة للموروث النسوي، قد طلعت فجأت مثل الأطلس من بحر الأدب الإنجليزي".

وتقسم هذا الموروث إلى ثلاثة أطوار؛ الأول هو "الطور المؤنث" (١٨٤٠- ١٨٨٠). ويتضمن اليزابيث غاسكل وجورج إليوت. كانت الكاتبات النساء يقلدن ويمتصصن المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة، التي كانت تتطلب من الكاتبات أن يبقين نساء محتشمات، وكانت الحلقة العائلية والاجتماعية المباشرة أبرز وجوه عملهن، كن يعانين من الإحساس بذنب الالتزام الأناني للتأليف، ويقبلن ببعض القيود في التعبير، متجنبات الفضاضة والجنون. لكن نزعم أنه حتى الكاتبة المتطهرة إلى حد ما جورج إليوت، قد أفلحت في تحقيق قدر مناسب من المجون في "طاحونة على النهر". وعلى أية حال لم تكن الفظاظة والمجون مقبولة أصلاً في كتابات الرجال، وكان على جدل هاردي في "تس سلسلة دوبرفيل" أن يلجأ إلى الاقتباس والخيال لتمثيل النزوع الجنسي عند البطلة. (١٢)

يشمل الطور النسوي (١٨٨٠- ١٩٢٠) كاتبات مثل اليزابيث روبتر، وأوليف شراينر. وفيه طالبت النسوة الراديكاليات بيوتيبات أمازونية منفصلة، ومساواة تعطي حق المرأة في الاقتراع والتصويت.

ولئن ظهرت أصوات أدبية نسائيلة قليلة في بريطانيا في القرن السابع عشر، فقد كانت أولئك الكاتبات عرضة لسخرية الرجال وتهجمهم. تلك الحقائق التاريخية المريرة، وذلك الوعي بالحرمان التاريخي، الذي عانته المرأة دهراً طويلاً، جعل الحركة النقدية النسوية الحديثة أكثر تشدداً في موقفها المؤكد لوجود اختلافات أساسية بين إبداع المرأة وإبداع الرجل.

ومن الجدير بالذكر أن مطالبة المرأة بحقوقها، سواء داخل حدود البيت وضمن العلاقات الأسرية أو الخارجية، بما في ذلك حقها في العمل والانخراط في العمل السياسي بكافة أوجهه بدأ في نهاية القرن التاسع عشر. بل أن مطالبة المرأة بحقها في التعليم والحياة الكريمة وحرية الاختيار، بدأت قبل هذا، وبالتحديد في نهايات القرن الثامن عشر عندما قامت "ماري وول ستونكروفت"، بنشر كتابها الدفاع عن حقوق المرأة في عام ١٧٩٢. (١٣)

وتعتبر "فرجينا وولف" الكاتبة الناقدة الإنجليزية من رائدات حركة هذا النقد، حينما اتهمت العالم الغربي بأنه مجتمع "أبوي" منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، إضافة إلى حرمانها اقتصادياً وثقافياً. وكتبت كتابها "بيتي لوحدي"

الصادر عام ١٩٢٨ حيث تقول أنه حتى لو كانت أخت شكسبير قد ولدت بعبقرية مساوية لعبقرية أخيها في زمن النهضة الأوروبية، لأصيب بالجنون أو لقتلت نفسها دون أن تكتب كلمة واحدة.

لقد كانت الكسندر الروسية "الكسندر كولونتاي"، امرأة متحررة بكل ما في الكلمة من معنى، علاوة على أنها مناضلة وكاتبة، ولم تكن حياتها العاطفية مستقلة عن أفكارها السياسية. وقد حاولت أن تعيش كما تفكر، وحسب تصورها عن "المرأة الجديدة"، المرأة المنعتقة. وقد بذلت ما في وسعها كي لا تعطي المكانة الأولى في حياتها لشواغل قلبها. وكانت كامرأة في منتهى الجمال، مثقفة وأنيقة، وخطيبة مفوهة تتقن عدة لغات. كانت أول سفيرة في التاريخ، فقد أولتها الصحافة الغربية وقتئذ، ولا سيما الباريسية منها، اهتماماً كبيراً بصفتها امرأة غير عادية، وكانت تنشر صورها بكثرة، ولكن تركز على أناقة ملبسها وتسريحة شعرها.

ولم يقتصر نشاط ألكسندر كولونتاي الفكري على الدراسات والمقالات والكراسات، بل شمل أيضاً الأدب، وأدب القصة تحديداً. وقد كان هدف إبداعها الأدبي تمثيل ذلك لطراز من القصة، الذي كانت تنتظر أن يرى النور مع المجتمع الاشتراكي. وقد قوبلت أول مجموعة قصصية نشرتها سنة ١٩٢٣ تحت عنوان "حب النحلات العاملات"، قوبلت بردود فعل بالغة العنف، ووصفها بعضهم بأنها "فسوق برجوازي صغير".

وصدر لها كتاب عام ١٩١٨ بعنوان "المرأة الجديدة"، يكاد أن يكون من أهم ما كتبته كولونتاي على الإطلاق في موضوع تحرير المرأة الجنسي. إذ أن المرأة الجديدة لن تكون جديدة في نظرها إلا بقدر ما تمر بمدرسة الثورة. واستحقاق كولونتاي الكبير أنها عاشت وناضلت لا في سبيل تثوير العلاقات الاجتماعية فحسب، بل كذلك في سبيل تثوير العلاقات الغرامية. (١٤)

أما "روزا لوكسمبرغ" فقد كانت كاتبة ومفكرة وخطيبة، وكان التفوق سلاحها، الذي تمردت به حتى لا تكون كما مهملاً. كانت تجيد أربع لغات: الروسية، الألمانية، الفرنسية إلى جوار البولندية بهذا الإصرار على تخطي المعوقات، وهذا التمرد على كافة أنواع الظلم، شقت فتاتنا طريقها وسط معارك النضال الصعب، وارتقت سلم الدراسة الأكاديمية، حتى حصلت على الدكتوراه في القانون والعلوم السياسية من

جامعة زيورخ. وتصبح لأمد طويل واحدة من ألمع القادة الاشتراكيين، العضو الدائم في مكتب الأممية الثانية، التي تدخل في مناقشات حادة مع جان جوريس من فرنسا، وكاوتسكي من ألمانيا، ولينين من روسيا. وتحظى باحترام الجميع.

ولقد عاشت حتى اندلعت الثورة، إثر نداء منها وهي وراء جدران السجن، خاضت معاركها بالمداد والعرق حتى سقط القيصر وأعلنت الجمهورية. وهنا امتدت لها يد الغدر العسكرية فاغتالتها. لكن ظل عمال أوروبا وقادة الاشتراكية في العالم يذكرونها لسنوات طوال.

كتب عنها الكثير، مع وضد، فلا توجد لغة من لغات العالم، ليس فيها مؤلف عنها ونصوص لها. وقد ظلت لسنين طويلة شخصية خلافية. أصر الكتاب البلاشفة في العصر الستاليني، على اعتبارها خاطئة منحرفة. استعمل أعداء الشيوعية آراءها في الهجوم على اللينينية حتى أشرقت شمس الحقيقة، عندما جعلت جمهورية ألمانيا الديمقراطية من ذكرى اغتيالها مناسبة وطنية سنوية، يتذاكر فيها الشعب بكل فئاته، والمنظمات الحزبية على كافة المستويات، أقوالها وأعمالها ونضالها من أجل الحرية والعدالة والمساواة. (١٥)

الطور الأنثوي الثالث (١٩٢٠ فصاعداً)، ورث خصائص الطورين السابقين وطور فكرة الكتابة النسوية والتجربة النسوية المتميزتين، وكانت ريبيكا ويست، وكاترين مانسفيلد، ودورثي ريتشاردسن أهم الروائيات النسويات في هذا الطور على حسب ما تقوله شوالتر. وفي الوقت نفسه الذي كتب فيه جويس وبروست روايات طويلة عن الوعي الذاتي، كرست رتشاردسن روايتها الطويلة "الحج" عن الوعي النسوي، وتستبق نظراتها عن كتابة النظريات النسوية الحديثة. وكانت تحابي نوعاً من التقبل السلبي، أو التلقي المتعدد الذي يرفض وجهات النظر والأفكار المحددة، التي كانت تسميها "الأشياء الذكورية". (١٦)

لقد كتبت فرجينيا وولف الكثير من كتابة النساء، وتمثل، شأنها شأن ريتشاردسن، سلفاً مهماً للنقد النسوي الحديث. وفي حين أنها لم تتبن الموقف النسوي قط، فإنها كانت تتفحص باسمرار المشكلات التي تواجه الكاتبات النساء، كانت تعتقد أن النساء واجهن دائماً عوائق اجتماعية واقتصادية حالت دون طموحهن الأدبي. وكانت تشعر بالتثقيف المحدود الذي حصلت عليه هي نفسها، وبتبني أخلاق "بلومزبري"

في الخنثوية، قبلت بالانسحاب الهادئ من الصراع بين الجنسين الذكوري والأنثوي للذات. ويوحي هجومها المتكرر على الجنون والانتحار، إن هذا الصراع يعكس صراعاً جنسياً آخر لم يفلح. فقد أرادت من هويتها النسوية أن تشعر بضرورة الهرب من مواجهة الأنوثة والذكورة.

وبرغم هذا الالتزام المضطرب بالخنثوية، فقد كشفت عن وعي كبير بتميز كتابة المرأة. فما كتبته عن دوقة نيوكاسل الشاذة، يشير للإبداع النسوي في كتابة إمرأة من القرن السابع عشر.

برغم أن فلسفتها تافهة، ومسرحياتها لا تطاق، وقصائدها بليدة في الأساس، فإن أعمالها تمتزج بعرق من نار الحماس. وليس في وسع أحد أن يقاوم إغراء شخصيتها الشاذة المحبوبة، وهي تتلوى وتتلألأ صفحة بعد صفحة، فثمة شيء نبيل ودونيكشوتي ومقدام فيها، مثلما هو مخبول ومعتوه.

يبدو أن فريجينيا وولف صائرة إلى القول بأن مجمل أعمال الدوقة الذكورية البليدة، تستمد بريقها من المشاكسة النسوية اللعوب. والجملة الأخيرة على الخصوص موحية. فالنبالة والدونكيشوتية صفات ذكورية، بينما الخبل والعتة صفات أنثوية. وبالجمع بين ظلال المعاني المتناقضة، تصل إلى نوع من الحياد الخنثوي.

إن أكثر مقالاتها إمتاعاً وتأثيراً عن النساء الكاتبات هو "وظائف للنساء"، وترى أن عملها يأتيه الاعتراض من جهتين: الأولى، أنها كانت حبيسة شأنها شأن كثير من كتاب القرن التاسع عشر، في إيديولوجية الرجولة، وكان نموذج "ملاك في البيت المثالي"، يدعو النساء للتعاطف ونكران الذات والنقاء، فلكي تخلق المرأة الكاتبة زمان ومكاناً للكتابة، كان عليها أن تتصرف إلى الخداع والمداهنات. والثانية، إن تحريم التعبير عن المعاناة النسوية منعها من الإفضاء بالحقيقة عن تجاربها الخاصة كجسد. ولم يتم التغلب على هذا الرفض للجنسية واللاشعور النسويين في عمقها أو حياتها.

وفي الحقيقة فهي لم تؤمن بوجود لا شعور نسوي، بل أنها كانت ترى أن النساء يكتبن على نحو مختلف ليس بسبب اختلافهن نفسياً عن الرجال، بل لاختلاف تجربتهن الاجتماعية. وكانت محاولتها للكتابة عن تجارب النساء واعية شعورية،

ترمي إلى اكتشاف وسائل لغوية لوصف حياة النساء العسيرة. وكانت تعتقد أن النساء حين يحققن المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال، لن يكون أمامهن ما يحول دون التطور الحر لمواهبهن الفنية.

وبعد فرجينيا وولف تدخل إلى الكتابة القصصية النسوية صراحة جديدة في الجنس، ولا سيما "جيان رايز". فقد شعر جيل جديد من النساء الجامعيات المثقفات بحاجة المرأة إلى التعبير عند عدم رضاها. فظهرت أسماء مثل: ا.س. بيات، ومرغريت درابل، وكرستين بروك روس، وبريجيد بروفي. (١٧)

النقد النسوي: المرأة.. الكتابة.. الجسد

لقد أعطى "راسين" لجل مسرحياته التراجيدية عناوين نسائية. وأكد على أن الشخصية التي تخلق الفتنة، وتتحمل مسئولية التراجيديات الإنسانية، تكون في غالب الأحيان امرأة. لأنها تفتقر بشكل وجودي إلى جوهر، وليست إلا حضوراً ثانوياً يتلخص في الولادة وإعادة الإنتاج. هكذا بقيت الكتابة الأدبية في القرن السابع عشر مسيجة بالتصور اللاهوتي للإنسان والمرأة.

إن المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل، سواء أتعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير، ولكي تغري، وتعجب، وتؤسس علاقة مع الآخر، تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي والواقعي، إنها تعطي للعالم قناعاً لكي ترتب للجسد مسافة ما. فهي تفضل إبراز التمثل، الذي يحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس. (١٨)

إن المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها، تكتب مباشرة على جسدها، تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينها وفمها، إنها ترسم، ورسمها تكثيف لرغبتها. والرجل تتولد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز.

إن المرأة تعيش نفياً وجودياً خاصاً، وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية. والمعلوم أن كتابة النفي والإقصاء والخطر والسجن، هي

من أشد الكتابات عنفاً، حين يصبح الكلام غير ذي جدوى بالنسبة للمرأة –أو حتى بالنسبة للرجل– أو حين يغيب التواصل بواسطة الكلام، تغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه الغياب، وطريقة لمساءلة جذرية للرغبة. وهذه الكتابة والطريقة تتجليان في اختيار فضاء ووسائل تسجل هذه الكتابة، أي اختيار الدال المرجعي الملائم لطبيعة الرغبة.

تعبر هذه الكتابات عن اعتبارات متعددة، كثيراً ما لا يعترف بها الجسد الكاتب، منها الهاجس الجمالي، أو الرغبة في أن يكون النتاج المكتوب مقروءاً أو مسموعاً، أو معروفاً أو محبوباً. ربما يكمن هناك هم نرجسي في التظاهر والشهرة، وبالتالي الميل العارم لامتلاك سلطة، بحيث أصبحت المرأة تترجم قولها كتابة، وتبلغ للرجل رسائلها التي طالما عمل الزمن الذكوري على تحجيمها وقمعها. وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها، تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به ارتباطاً، وليس ينطلق من فضاء يحكمه الاختلاف، لأنها تريد أن تضع الرجل أمام ما يريد تجاهله. (١٩)

والمرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه. فالمرأة تجسد المرأة من بعيد من خلال ألوانها وأساليب تشكيل وجهها وشعرها ولباسها. لأن اللباس لغة كذلك، فهي لا تكف عن كتابة صورها التي ليست هي بالضرورة صورها، لأنها تكونت من خلال غيرة أو حساب أو اعتبار آني، تريد به أن ترتقي إلى الصورة، التي تتطابق مع ما تريده هي أن تكون أو أن تمتلك. المرأة جسد راغب. هكذا يقول الرجل، أو هذا ما يوحي به الواقع على الأقل، وهي بالتالي كائن نرجسي يتمحور حول ذاته، دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها. ألا تكون نرجسية المرأة "المتضخمة" نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثم ألا يجوز القول بأن أنانيتها، وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟

تقدم المرأة ذاتها تارة كعطاء، يأخذها الرجل ويمتلكها، وتارة أخرى على العكس من ذلك، تعطي المرأة ذاتها من أجل هدف ما. إنها تحفز، تستفز، لكي تتأكد من سيطرتها وامتلاكها للرجل. هذا هو التبادل القائم بين المرأة والرجل، وفي كل مرة يغير أحدهما وجهه، وفي كل زمان يتبادلان أقنعة تتبدل بأشكال لا حدود لها. (٢٠)

وعلى هذا تترتب عدة خصائص تميز هذا النقد:

إن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر (الأب)، أي ثقافة تتمركز على المذكر الذي يحكمها، ولذلك فهي تنتظم بطريقة تهيء هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة، ومفاهيمها الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والتشريعية، والفنية والأدبية. هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبنى هذه البنية الإيديولوجية، وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل، ترى دونية نفسها كبدهية مطلقة.

فالنظرية في المؤسسات الأكاديمية غالباً ما تكون ذكورية، بل عدائية. فهي الطليعة الصلبة المثقفة للدراسات الأدبية، وفضائل الرجال في الصرامة واقتحام الأغراض. ولقد فضحت الناقدات النسويات الموضوعية الماكرة للعلم الذكوري.

وصلت الحركة النسوية الحديثة إلى مرحلة مهمة مع كتاب كيت ميليت "السياسة الجنسية" الصادر عام ١٩٧٠، وقد استعملت مصطلح "الأبوية"، وتعني حكم الأب وتسلطه، لوصف قضية اضطهاد المرأة. وتضع الأبوة المرأة في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل، أو تعامل المرأة على أنها ذكر ناقص.

وترى ميليت أن المرأة، برغم التطورات الديمقراطية، ما زالت تتعرض للإكراه من خلال قولبة نظام الأدوار الجنسية، الذي تعرضت له منذ العهود السابقة.

من الشائع أنه بينما تحدد العوامل الطبيعية النوع البشري (ذكر أو أنثى)، فإن هذا النوع ومفهومه (الجنس النوعي)، هو بنية ثقافية أنتجتها التحيزات الذكرية السائدة في الثقافة الغربية، حتى يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية واتباع العرف والتقليد.

هذا الفكر الأبوي والإيديولوجية اجتاحت كافة الكتابات الغربية من "أوديب" في العصر الإغريقي ما قبل الميلاد حتى عصرنا هذا، وتجسد في أشهر الأعمال الأدبية وأبطالها، وهو مسار يعزز سمات الذكورية وطرق مشاعرها، ويستقصي الاهتمامات الذكورية في حقول مقصورة على المذكر. وبالمقارنة مع هذه المركزية تتسم المرأة بالهامشية والدونية، وتعرض على أنها كمالية ثانوية أو مضاد مقابل لرغبات الرجل

ومؤسساته. هذه الأعمال الأدبية بهذه السمات إما تغرب الأنثى القارئة أو تغريها على تبني منظور الرجل وقيمه وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله، حتى يجندها من حيث لا تدري ضدها.

ليس الأدب العظيم وحده يتبع هذا المنهج، بل إن التصنيفات النقدية التقليدية، ومعايير التحليلي وتقييم الأعمال الأدبية، تنطوي على اهتمامات وافتراضات الرجل القبلية وطرق تعليله وتسبيبه، هذا على الرغم من هذه الإجراءات تدعي الموضوعية والعالمية وعدم التحيّز. ولهذا فإن مقولات النقاد والنقد الأدبي، هي ضمنا منحازة لجنس الذكر بشكل كامل. فكتاب ديل سبندر "اللغة التي صاغها الرجال"، يرى كما يوحي العنوان، أن النساء تعرضن للاضطهاد أساساً من خلال اللغة، التي يسيطر عليها الذكور. (٢١)

يطالب النقد النسائي بإنصاف لمرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل خاصة، فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي، وإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافياً لأسباب طبيعية بيولوجية، أي بسبب نوعها الجنسي.

فقد انجذبت الناقدات النسويات إلى أنماط نظريات ما بعد البنيوية عند لاكان ودريدا، ربما لأنهما يرفضان في الحقيقة أن يثبتا وجود سلطة ذكورية على الحقيقة.

وتوجه كثير من أتباع هذا النقد إلى ما أسمته "إيلين شوالتر" بالنقد "الجينثوي": أي النقد الذي يعني على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية السيكولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بما فيها الرسائل والمذكرات اليومية.

وأهم سمات هذا الاتجاه في النقد النسوي:

تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتسمت هذه الكتابة بصفة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي (بيئة البيت مثلاً)، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة الأم بابنتها أو المرأة بالمرأة. وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية والداخلية، وليس على النشاط الخارجي.

الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي، وقد عبرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات، اللواتي قلّدن مجموعات سابقة تقليداً واعياً، حيث وجدن عند سابقاتهن نوعاً من الدعم والتعزيز، فقمن هن بدور إفراز الدعم وتعزيز توجهات القارئات المعاصرات، من خلال إفراز المشاركة العاطفية والمشاركة الوجدانية، من خلال كونهن أنموذجاً يحتذيه غيرهن.

محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو "الذاتية الأنثوية" في التفكير والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي.

محاولة تحديد سمات "لغة الأنثى" ومعالمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق، الحكي، والمكتوب، وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية.

والهدف الصريح لهذا النقد هو إعادة تنظيم وتوسعة الموروث الأدبي، أي مجموعة الأعمال الأدبية التي أصبحت مادة رئيسية، حسب العرف التقليدي، تستحق الدرس والنقد والتحليل، حتى يستوعب الإنتاج الأنثوي الذي طال إهمال الرجل له. وقد حقق هذا النقد إنجازات كبيرة، وأدخل كثيراً من أعمال الأنثى إلى المؤسسة وإلى سلسلة الموروث الأدبي. (٢٢)

لقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثراً عميقاً بالتحليل النفسي، ولا سيما في إعادة صياغة نظريات فرويد عند "لاكان". وبمتاعبة نظريات لاكان تغلبت النسويات الفرنسيات على العداء المستحكم ضد فرويد، الذي تشترك به أغلب الكاتبات النسويات.

تدافع جوليا ميشال في كتابها "التحليل النفسي والحركة النسوية" الصادر عام ١٩٧١ عن فرويد، وترى أن التحليل النفسي ليس تزكية للمجتمع الأبوي بل تحليل له. وهي تعتقد أن فرويد يصف التمثيل العقلي لواقع اجتماعي ما، وليس الواقع ذاته. إن دفاعها عن مفهوم فرويد في "الحسد على القضيب"، وأفكاره عن الاختلاف الجنسي لم يحظ برضا من النسويات. وإصلاحها أفكار فرويد يدين بشيء ما للاكان.

وكان لزاماً على الكاتبات النسويات أن يستجبن بمرارة لتصوير المرأة بوصفها "سلبية، نرجسية، مازوكية، حاسدة على القضيب"، ليس حكماً على المرأة بذاتها،

بل قياساً على علاقتها بالمعيار الذكوري، ومع ذلك تؤكد بعض الكاتبات الفرنسيات أن العضو الذكري عند فرويد، هو مفهوم رمزي وليس حقيقة بيولوجية.

حركة النقد النسوي العربي.. في خطاب رائدات النهضة

إن القراءات المختلفة للإنجازات الفكرية للمرأة العربية، سواء في مجال النقد الأدبي أو العلوم الاجتماعية والإنسانية الأخرى بكافة فروعها، تعكس تأثراً جوهرياً بالمنجزات الفكرية الخاصة بالمرأة الغربية، والتي بدورها لا يمكن الخوض بها بمعزل عن التيارات الفكرية، والأسس المعرفية الأخرى السائدة في العالم الغربي. وإن اختلفت بدايات ومسارات تطور الخطاب النسائي في كل من العالم العربي، نظراً للاختلافات في الواقع السياسي والاجتماعي والديني والاقتصادي بكل من العالمين، فهناك أكثر من قاسم مشترك يميز هذه البدايات.

الدافع وراء ظهور هذا النوع من النقد، هو الإهمال العام للاهتمام بالمرأة على اختلاف مشاربه، بل اعتباره أدباً غير متميز. لذلك جاء مصطلح النقد النسوي، كي يرفع من منزلة المرأة الكاتبة في المجتمع، خاصة وأن النزعة إلى مثل هذه الوجهة في إبداع المرأة، قد تبلورت منذ جهود مفكرين كثيرين أمثال: رفاعة الطهطاوي، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وقاسم أمين في مصر، وبطرس البستاني في لبنان، والطاهر الحداد في تونس، وغيرهم. وهم رواد حركة تحرير المرأة. ألح التنظير لهذا الصنف من النقد على الغايات الاجتماعية والحضارية، أكثر من إلحاحه على الغاية الأدبية والنقدية. فهو يربطه بالحركة النسوية في مجموعها، ويعتبره نضالاً طويل المدى يدين التصورات الثقافية للجنس في مجال ما يقال له "الأدب"، وهو يشير إلى ضرورة رفع المظلمة عن الأدب النسائي.

لقد أعطت حركة التفاعل الفكري العربي الغربي الأولى في بداية عصر النهضة، خطاب البدء متمثلاً بمقالات أولئك النهوضيين، بما تضمنه هذا الخطاب من مفردات ومفاهيم ومقالات إنسانية، ليبرالية، اشتراكية، أنوارية. (٢٣)

لا شك بأن احتكاك العالم العربي وخصوصاً مصر بالعالم الغربي، أثناء حملة نابليون وبعدها في فترة الاستعمار وما بعد الاستعمار، لعب دوراً لا يستهان به في التأسيس للخطاب النسوي في العالم العربي. وكان ذلك من خلال فتح أبواب التعليم

للعديد من الطلاب العرب في أوروبا، الذين لفت نظرهم تقدم المرأة الأوروبية مقارنة بالعربية. حيث لمسوا فروقاً هائلة بين النساء في الغرب والنساء في العالم العربي. إن مثل هذه المشاهدات خلقت ردود فعل مختلفة لا نزال نعيش ملابساتها وآثارها على الفكر النسائي في المنطقة العربية للآن.

وقد استفاد "الطهطاوي" خلال إقامته في باريس، من ملاحظاته ومعايشته لأسس الحداثة العقلية في الغرب، واكتشف من خلال دراسته للفكر الغربي مونيسكيو "روح القوانين"، أو "الحقوق"، ذات الصفة الوضعية، العقلية، المدنية الطابع، وهي تقوم على مبدأي الحقوق والواجبات، التي يتساوى فيها الخاصة والعامة، الرجل والمرأة على السواء. وقد تبنى في نظريته التربوية مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة، فرأى أن المرأة مساوية للرجل سواء بسواء، وأن الذكورة والأنوثة وحدهما فقط موضوع تباين وتضاد، وإلا فأعضاء المرأة كأعضاء الرجل، وحاجاتها كحاجاته، وصفاته كصفاتها، وليس ثمة قوى وفضائل ينفرد بها جنس هلى جنس ويمتاز بها على الآخر. كما نادى الطهطاوي بشرعية الاختلاط، والحب، وهو موقف يعد متقدماً في ذلك الوقت، وطالب بمراعاة حب الفتاة وهواها عند الزواج.

وقضية المرأة في عصر النهضة العربية، قبل نهضة النقد كانت تختلط فيها رواسب النظرة الأبوية، التي تقوم على قوامة الرجل الجوهرية على المرأة، ليس باعتبار القوامة متبادلة أو مشتركة (بعضكم أولياء بعض)، وإنما القوامة بالدرجة والمرتبة والمكانة والحقوق، هي قوامة ذكورية وسمت بميسمها أعلان اليقظة والنهضة، والارتقاء والتطور، وإن تفاوتت الدرجات على حد سواء. (٢٤)

الحرية والنهضة في خطاب الرائدات العربيات

لقد برزت رائدات عربيات في النقد النسوي مبكراً، من مثل "عائشة التيمورية"، التي نجحت في التعبير عن قضايا وأفكار خاصة ببنات عصرها شعراً ونثراً، حتى وصفها المنفلوطي بالقول: إنها لن تأل جهداً في استفزاز عزائمها إلى مدارك الحق المبين. ووصفتها مي زيادة بأنها في طليعة نساء العهد الجديد المتعرفات حقهن في حرية العواطف وبمشروعيتها ضمن حدودها الطبيعية. هي في طليعتهن ليس في الشرق فقط بل في العالم كله.

وفي كتاباتها تأملت حال العلاقة بين الرجل والمرأة وألقت الضوء على بعض المشاكل الناجمة عن تقسيم الأدوار الاجتماعية وأثره على حقوق النساء، وبهذا تكون من أوائل من تناولن قضية المرأة في القرن التاسع عشر. (٢٥)

هناك رائدة نسائية أخرى تثير الإعجاب، وهي "زينب فواز"، وهي عصامية لبنانية ذات ثقافة واسعة، ولدت حوالي ١٨٥٠ في قرية مجهولة بدأت فيها حياتها كخادمة، وقد نجحت بفضل خططها في الزواج بالإضافة إلى انضباط صارم، في أن تصبح اسماً أدبياً مشهوراً في الدوائر الثقافية ببيروت والقاهرة.

وتعد "زينب فواز" من الرائدات، ومن أسمائها المستعارة "درة الشرق" ، و "حاملة لواء العدل"، تتميز بإقدامها المبكر على التصدي الجسور لتقاليد محيطها الاجتماعي، ودعوتها التنويرية إلى تحرير المرأة، ذلك قبل ظهور كتاب قاسم أمين "تحرير المرأة" بسنوات قاربت العشر، ظهرت جهودها جلياً على صفحات جريدة "المؤيد" المصرية في مقال نشرته عام ١٨٩٢ عنوانه "تقدم المرأة"، كما ظهر دورها في كتابها الموسوعي "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور" الذي شاركت به في المعرض الكولمبي عام ١٨٩٣، فكان مطالعة حارة، أشادت فيها بمؤهلات المرأة وقدرتها، ودافعت فيها عن حقوقها الشرعية في التحرر والتقدم والمساواة. وهو عبارة عن بيوغرافيا عن الشهيرات اللاتي بلغ عددهن أكثر من أربعمائة وخمسين امرأة، حيث تلتقي كليوبترا مع الملكة فكتوريا وجهاً لوجه. (٢٦)

وتضع أعمال وكتابات رائدة النهضة الأولى "زينب فواز"، قضية التأريخ للنقد النسوي وتحرير المرأة في نصاب جديد. و "الرسائل الزينبية" الداعية إلى مساواة المرأة بالرجل في العلم والعمل والسياسية، سابقة على دعوة قاسم أمين، ولم تترك فرصة أو سانحة دون أن تسجل بيراع بارع مواقفها من قضية تحرير المرأة في عصر كان يرغم المرأة على البقاء في خدور الحريم ومناخات المحرم (التابو).

وقد نبغت هذه الفتاة العاملية في مجال الكتابة والصحافة، وبلغت مرتبة رفيعة بين أدباء عصرها، بحيث باتت تحمل لقب "حجة النساء"، و "درة الشرق". وتفصح مقالاتها المنشورة عن ثقافة عميقة، تبين عن سعة اطلاعها على مسائل الفكر، والأدب، واللغة، والسياسة. وترى أن المرأة والرجل جنسان مشتركان في الحياة، لا يمكن لأحدهما الاستقلال دون الآخر، بلا مزاحمة، وهما شركاء في السراء

والضراء.

وكانت كتاباتها تتميز ببعد نقدي فتفرق بين الغث والسمين، وتمحص مواقفها في ضوء العقل والحكمة، داعية إلى أخذ المدنية الحقيقية ومقوماتها عن الغرب، دون الانغماس في زخرفة المدنية الكاذب، وهي تهيب في كتاباتها بهذا الشرق أن ينفض عنه غبار التواكل والجهل، وأن يحتكم للعقل والرأي والعلم.

وتعتبر "إفلين تويني بسترس" رائدة وروائية لبنانية، هاجرت إلى مصر ثم إلى باريس، حيث درست اللغة الفرنسية وآدابها، وعادت إلى لبنان في أوائل الثلاثينات، حيث انهمكت في نشاطات اجتماعية وثقافية متعددة.

أنشأت مؤسسة متخصصة في إنتاج وتوزيع الأعمال الفنية والتحف اللبنانية والسورية، كما أنشأت "نادي القلم اللبناني عام ١٩٤٥، و "جمعية التنمية الريفية عام ١٩٥٣، وترأست تجمع أصدقاء الفن، وتجمع النهضة النسائية عام ١٩٢٣، والاتحاد النسائي اللبناني العربي عام ١٩٤٣، وجمعية الأدباء، كما ساهمت في مجلة "فنسيا". أجرت أبحاثاً عن الزي العربي التقليدي، وساهمت بتأسيس الأرتيزانا. نشرت عدة دراسات أدبية وتراثية وسياسية باللغة الفرنسية. (٢٧)

أما بطلة حقوق المرأة "هدى شعراوي"، الجميلة والمنحدرة من الاستقراطية المصرية، حيث ولدت سنة ١٨٧٩، وحازت على تأييد القادة المصريين، بفضل الخطب الحماسية والمظاهرات الشعبية نجحت في تغيير مجتمع بكاملة خلال عقود قليلة بفضل إرادتها الصلبة، كما أنها قد حققت انتصارين قد يبدوان متناقضين: مقاومة الاحتلال البريطاني وإنهاء عزلة المرأة، قادت أول مظاهرة نسائية ضد الإنجليز سنة ١٩١٩، وأرغمت المشرعين على وضع عدة قوانين، ومنها القانون الذي رفع السن الأدنى لزواج البنات إلى ١٦ سنة. وقد نددت بدستور ١٩٢٣، الذي يقصر التصويت على الرجال. فقد أسست الرابطة الفكرية للنساء المصريات بالاشتراك مع ملك حفني ناصف. كونت لجنة الوفد المركزية للسيدات، كما أسست عام ١٩٢٣ مع بعض النساء المصريات الاتحاد النسائي المصري وتقلدت رئاسته. (٢٨)

انطلقت بقضية المرأة المصرية وتحسين أحوالها على كافة المستويات إلى خارج مصر، حيث شاركت في ١٤ مؤتمراً دولياً من المؤتمرات النسوية خارج مصر، واختيرت

نائبة لرئيس الاتحاد الدولي في اسطنبول عام ١٩٣٥. إضافة إلى كون الوعي العربي القومي ظهر لديها مبكراً وحاداً وعميقاً، في وقت كانت فيه مفاهيم القومية مجرد شعارات عاطفية، قامت بعقد مؤتمر نسائي لمعالجة قضية فلسطين عام ١٩٣٨، وكان مؤتمراً تاريخياً بمعنى الكلمة، نظراً للعدد الضخم من القيادات العربية التي حضرته، نجحت مساعيها في إقامة الاتحاد النسائي العربي، الذي تم تشكيله قبل إنشاء جامعة الدول العربية، وكانت مساعيها بدأت بعقد مؤتمر نسائي بدار الأوبرا الملكية بالقاهرة في سبتمبر ١٩٤٤. كانت هدى الشعراوي شعلة متوهجة من التأجج الفكري العملي، ولم تتوقف عن الكتابة والعطاء والكفاح والتضحية. (٢٩)

أما "لبيبة ماضي هاشم" فقد أصدرت في القاهرة مجلة "فتاة الشرق" عام (١٩٠٤ - ١٩٣٥)، دعتها الجامعة المصرية كي تكون أستاذة في القسم النسائي، وعهدت إليها إلقاء محاضرات في التربية خلال عام ١٩١٢، فكانت أول سيدة عربية تتبوّأ هذا المنصب. انتدبتها حكومة الملك فيصل الأول، لتكون أول مفتشة عامة لمدارس البنات في دمشق. ثم هاجرت إلى تشيلي عام ١٩٢١، وهناك أصدرت مجلتها "الشرق والغرب" عام ١٩٣٢، عادت إلى مصر واستأنفت تحرير مجلتها "فتاة الشرق"، التي استمر صدورها مدة ٢٤ عاماً. اشتهرت بباب "شهيرات النساء"، و "باب جوامع الكلم". كما نشرت في مجلة "الياء المصرية" عدداً من القصص والدراسات، موضوعها، المرأة، والحب، والخيانة.

وظهرت في الحركة النسوية العربية الرائدة "عفيفة كرم"، حيث بدأت الكتابة في جريدة "الهدى" منذ ١٩٨٩. أنشأت عام ١٩١١ مجلة "المرأة السورية" لمدة سنتين، ثم أصدرت عام ١٩١٢ مجلة نسائية جديدة دعتها "العالم الجديد"، ترجمت بعض مؤلفاتها إلى العربية. (٣٠)

وتعد "مي زيادة" من ألمع الناقدات في الدور المخضرم وأوسعهن ثقافة وأوفرهن إنتاجاً. بدأت حياتها الكتابية بوضع "يوميات عائدة"، وهي أحلام وذكريات سن المراهقة، نلمح فيها موهبة كتابية ناشئة ونفساً شعرياً في الأسلوب.

عاشت حداثتها في الناصرة، فلسطين، وفي عينطورة، لبنان. ثم قصدت مصر مع والديها فاتخذت القاهرة مقراً. واستهوتها الأسفار فكانت بين حين وآخر تقصد لبنان للاصطياف، تزور فلسطين أو تنتقل في عواصم أوروبية غربية، في إيطاليا،

فرنسا، إنجلترا أو ألمانيا.

كانت "مي" تجيد ست لغات على الأقل. نالت ثقافة عامة متينة الأساس في مدرسة عينطورة لراهبات الزيارة، ودأبت على التحصيل بعد ترك المدرسة. أتقنت العزف على البيانو والغناء. درست تاريخ الفلسفة والعلوم وآداب اللغة العربية في الجامعة المصرية. أنشأت ندوة أدبية لقيت نجاحاً كبيراً، وقصدها ألمع أدباء مصر والأدباء المقيمين في مصر، راسلت كبار الصحف، اشتهرت بالخطابة وأنتجت عدداً من الكتب المترجمة والموضوعة يبلغ ثلاثة عشر كتاباً، منها مجموعة خطب، ومجموعات مقالات اجتماعية ونقدية، وخواطر وذكريات، ومحاولات مسرحية وقصصية. (٣١)

أما "ملك حفني ناصف" – باحثة البادية – فكانت الفتاة المصرية الأولى، التي حصلت على الشهادة الابتدائية عام ١٩٠٠، ثم انتقلت إلى قسم المعلمات فنالت إجازة التدريس عام ١٩٠٣. بعد تخرجها عملت في مدارس البنات الحكومية. ظلت نشطة في الحركة النسوية بالمشاركة في المؤتمرات النسائية، خطيبة مفوهة في المحافل، وتنشر المقالات خاصة في "المؤيد"، و "الجريدة"، التي كان يرأس تحريرها لطفي السيد.

ملك حفني مجايلة لمي زيادة، وصديقتها وزميلتها في الكفاح لتحرير المرأة، تعارفت الكاتبتان بالمراسلة على صفحات الجرائد. لم تقتصر علاقتها بمي على المراسلة، فقد تلاها تبادل الزيارات والأفكار، ونشوء صداقة حميمة استمرت حتى شاء القدر أن يخطف ملك وهي في أبان نشاطها، حين لم يتجاوز سنها الثانية والثلاثين. وفي حفلة تأبينها تلقي "مي" خطبة من أروع خطبها، ولا تلبث حتى تضع عنها كتاباً مشهوراً عنوانه "باحثة البادية"، وهو اللقب الذي اتخذته ملك حفني وأمضت به رسائلها وكتاباتها.

كانت تنتمي إلى أسرة قاهرية معروفة بحبها للعلم، والدها حفني بك ناصف شغل عدة مناصب عالية في وزارتي المعارف والقضاء، واشتهر بالتحقيق اللغوي فاشترك في تأسيس "المجمع اللغوي المصري".

لم يمنع الزواج "ملك حفني" من مواصلة نشاطها الثقافي والاجتماعي. أخذت تراسل الصحف وتخطب في الأندية، داعية إلى تعليم المرأة، محاولة إخراج القول

إلى حيز العمل، بتهيئة برامج إصلاحية ذات مطالب معينة تتعلق بالزواج والأسرة، منها مكافحة تعدد الزوجات، تعليم النساء فنون التدبير المنزلي، تشجيع عدد منهن على درس الطب، بحيث يكفين حاجة بنات جنسهن. في كتاب "النسائيات" الذي نشرته قبيل وفاتها، جمعت هذه الكاتبة أبحاثها، مدبجة بقلم قدير وعبارة محكمة. وفي مقالاتها دليل فكر عميق وثقافة واسعة. (٣٢)

أما بخصوص "نبوية موسى" فقد نالت شهادة الدراسة الثانوية عام ١٩٠٧، وكانت أول فتاة في مصر تحصل على هذه الشهادة، وحصلت على دبلوم المعلمات عام ١٩٠٨. بعد تخرجها عينت مدرسة بإحدى المدارس الابتدائية للبنات، ثم رقيت مديرة فمفتشة فكبيرة المفتشات.

فصلت من وزارة المعارف عام ١٩٢٦ بعد خلافها مع وزير المعارف، فأنشأت مدرستها الخاصة "بنات الأشراف" الابتدائية والثانوية في القاهرة، ثم نقلتها إلى الإسكندرية. أصدرت مجلة "ترقية الفتاة" بالإسكندرية عام ١٩٢٣، ثم أصدرت بعدها مجلة "الفتاة الأسبوعية" عام ١٩٣٨.

كانت نبوية موسى ترى أن التعليم عمل وطني، وبمثابة السلاح الذي سيمكن المصريين والمصريات من مواجهة الاستعمار، بمجرد تحررهم من الجهل. وقد كان لها دور فعال ضمن الحركة النسائية في مصر الحديثة، فقد شاركت ضمن وفد الاتحاد النسوي المصري، الذي ضم هدى شعراوي، وسيزا نبراوي، وريجينا خياط، ومدام ويصا المشاركات في المؤتمر الدولي للمرأة في روما في عام ١٩٢٣. كما استعانت بالصحافة وسيلة لنشر أفكارها وإيضاح مواقفها، نشرت مقالاتها في الأهرام والجريدة والبلاغ الأسبوعي. وقضت عمرها في جهاد مستمر من أجل تعليم المرأة ومساواتها بالرجل. (٣٣)

وبرزت "ماري عجمي"، التي كانت حياتها أشبه بالنحلة العاملة، التي توزع نشاطها بين زهرة وزهرة وتنتقل من روض إلى روض، ولا تكف عن السعي حتى يطفئ الموت سعيها. لم ترتبط بحياة زوجية فصبت جهودها على شئون العلم والثقافة، ووجدت في الكفاح الوطني والعمل الثقافي والاجتماعي هدفاً يملأ حياتها.

نشأت ماري عجمي في دمشق، في أسرة حموية الأصل. وكان جدها تاجراً في بلاد

العجم، فغلب عليها لقب "العجمي". انتسبت في تكوينها إلى المدرستين الروسية والإيرلندية، ونالت شهادتها من هذه الأخيرة عام ١٩٠٢. مارست التعليم، ثم التحقت بمدرسة التمريض في الكلية الأمريكية، وعينت عندها معلمة أولة في المدرسة الروسية. وعشقت الصحافة، فأخذت تراسل عدداً من كبريات الصحف، كالمقتبس في دمشق، والمهذب في زحلة، وعدداً آخر من الصحف والمجلات.

وفي سنة ١٩٠٩م انتقلت إلى مصر، الإسكندرية، حيث عينت ناظرة لمدرسة الأقباط، وفي الإسكندرية سنة ١٩١٠ أنشأت مجلة "العروس"، التي رأت فيها ميداناً لبث دعوتها الإصلاحية، التي ضاق عنها ميدان التعليم. ثم نقلت مركزها إلى بيروت، حيث كان لها أصدقاء وأنصار مثل نظير جرجي باز "نصير المرأة"، وصاحب مجلة "الحسناء"، والصحافي المناضل بترو باولي، الذي انضم سنة ١٩١٧ إلى قافلة الشهداء الذين أعدمهم جمال باشا. وفي بيروت صعدت نشاطها الصحفي والخطابي. حين أعلن الدستور العثماني عام ١٩١١، وأقيمت بهذه المناسبة حفلة خطابية، كانت ماري بين الذين دعوا للخطابة.

لقيت مجلتها "العروس" انتشاراً كبيراً، راسلها عدد من كبار الأدباء، ومنهم فيليكس فارس المعروف بمناصرته للمرأة ولكل مشروع إنساني، وجبران خليل جبران، وخليل نعيمة، وسواهم. واستمرت في إصدارها أربع سنوات، وحين اشتعلت نار الحرب اضطرتها أزمة الورق لإيقافها. وأسست بدلاً منها مدرسة خاصة.

وفي العام ١٩١٨ أعادت إصدار العروس، وأنشأت النادي الأدبي النسائي عام ١٩٢٠، كما أسست جمعية نور الفيحاء، ومدرسة لبنات الشهداء في العام نفسه. وتوقفت مجلة العروس في العام ١٩٢٥ أبان الثورة السورية على الانتداب الفرنسي، واقيم لها في بيروت حفل يوبيل فضي، بمناسبة مرور ربع قرن على كفاحها. وأقيمت لها حفلات تكريم في حيفا ويافا وفي دمشق، كما أسهمت بتحرير مجلة الإصلاح في بيونس ايرس، ومجلتي العروسة والأحرار المصورة المصريتين. عينت أستاذة لتدريس العربية في مدرسة الفرنسيسكان مدة أربع سنوات. وفي بغداد عينت أستاذة للأدب العربي عام ١٩٤٠، وعادت إلى دمشق وبيروت لتسهم في المجالات العلمية والأدبية، وفي نشاط الجمعيات والإذاعات، وتابعت نشر قصائدها وبحوثها في عدد من الصحف والمجلات.

إلى جانب كل ما تقدم من ألوان النشاط الذي أسهمت فيه ماري عجمي، نقلت إلى العربية عدداً من المؤلفات الروائية والفكرية لبعض كبار الأدباء والمفكرين في العالم، منها "أمجد الغايات" لبائيل ماثيور، ورواية "المجدلية الحسناء". (٣٤)

ويأخذنا الحديث عن النهضة النسوية إلى مطلع عام ١٩٠٠، عام ولادة "عادلة بيهم الجزائرية"، وهي سيدة كانت من الأوائل ريادة وتحرراً ونضالاً، تحمل هموم المرأة والإنسان والوطن، بنفس قومي عروبي، يؤكد حقاً أنها سليلة عائلة أبطال أماجد، عائلة الأمير عبد القادر وأبنائه وأحفاده وكفاحهم، تعلمت منهم أن لا شيء يعادل الحرية.

انطلقت في العطاء رغم قسوة العادات والتقاليد، التي حكمت تطور المرأة أكثر من سلطة القانون، التي حرمتها حقوقها كلها. أسست عادلة في بيروت "جمعية يقظة الفتاة العربية"، وانتقلت إلى الشام لتتزوج من القاضي مختار عبد القادر الجزائري. وبعد أن تفتح وعيها قابلت بعثة الاستفتاء مع برئاسة "كراين" عام ١٩٢٠، لتسير في طريق النضال الصعب، محملة نفسها مسئولية الارتقاء بالمرأة، والمطالبة بحقوقها كاملة.

كان أول لقاء لعادلة بيهم الجزائرية مع السيدة "هدى شعراوي" عام ١٩٣٨، عندما دعتها إلى مؤتمر حضرته ممثلات ثماني دول من أجل بحث الأطماع الصهيونية في فلسطين، كانت عادلة على رأس وفد سوري ضم ثلاثين امرأة. وكان شعار تلاقيهن قضية المرأة، والاحترام المتبادل بينهن، واحترام الرأي والرأي الآخر.

أخذت عادلة الجزائرية مكانتها الهامة على الصعيد المحلي والعربي والدولي، ومن ذلك مشاركتها في المؤتمر العالمي للنساء في موسكو، من أجل حقوق المرأة، عقد عام ١٩٥٦. وظلت تناضل إلى أن وافتها المنية عام ١٩٧٥.

أما "سلمى صائغ"، فهي أديبة شغلتها هموم عائلية ونشاطات اجتماعية متنوعة عن التفرغ للإنتاج الأدبي، الذي هيأتها له موهبة أكيدة. مارست التعليم والترجمة سعياً وراء العيش، أسهمت في العمل الاجتماعي الذي دفعها إليه شعورها الإنساني المرهف، فأسست جمعيات نسائية بذلت لها كثيراً من وقتها. سافرت إلى أمريكا الجنوبية حيث أقامت ثماني سنوات، تحمل إلى المغتربين رسالة الوطن الأم،

وتشرحها بقلبها ولسانها وقلمها. وبعد عودتها إلى لبنان واصلت نضالها الاجتماعي، لكنها لم تحصر فيه نشاطها، بل قاسمته جهودها الكتابية والخطابية والجمعيات والتعليم، فضلاً عن اهتمامات المنزل والأمومة.

أتقنت من اللغات العربية والفرنسية، وكانت حسنة الاطلاع على آداب هاتين اللغتين، بدليل استشهادها بمقطوعات وأقوال وحكم من كنوزها في خطابها وكتاباتها. أهم آثارها الكتابية مقالات وخطب ومحاضرات نشرتها الصحف. و "صور وذكريات" ومشاهدات، تلخص تجاربها في الحياة. وكتاب عن "بير لوتي"، الذي عاش في الشرق وكتب قصصاً تدل على تعلقه بأرض الشرق وسكانها. ورواية "فتاة أورشليم" المترجمة عن الفرنسية لميريام هاري.

إلا أن شهرة سلمى صائغ قامت على نثرها الفني البارز، خصوصاً في مقالات ضمتها الطبعة الأولى من كتاب "النسمات" الذي ظهر سنة ١٩٣٢، نحس لدى قراءتها روح الكاتبة الفياضة بالعطف والرقة والأنوثة. نلمح في أسلوبها تأثير النثر الجبراني الممتاز بتقطيع العبارات، تنويع حجوم الفقرات واعتماد المناجاة العاطفية. لكن سلمى رغم تأثرها بأسلوب المهجريين، تحتفظ بشخصيتها المميزة في حرصها على متانة العبارة واختيار الألفاظ، في اغتراف معانيها وصورها من تجاربها الحية. مقالاتها وخطبها فلذ من قلبها، لا تصنع فيها ولا تقليد. لهذا تتخذ بعض مقالاتها أسلوب القصص والحوار الواقعي، الذي ينقل أحياناً العبارات الدارجة المحكية. تستقي حوادثها وأشخاصها من بيئة وطنها، أوصافها من طبيعته السمحاء، إشاراتها من تاريخه الخصب. تعلقها بلبنان يملي عليها الدعوة إلى إنهاضه وإصلاحه، ورؤيتها لمظاهر البؤس، وألوان التخلف والشقاء في ربوعه تثير ألمها.

إن سلمى رغم عنايتها بجمال الأسلوب كانت من أديبات الفكرة، لا تؤمن بمبدأ الفن للفن، بل ترى رسالتها في امتداح أبطال النبل والمروءة، لتستزيدهم عطاء وبذلاً في الدفاع عن الحق ونصرة الضعفاء وإنصاف المحرومين. كانت من أوائل المناضلات لتحرير المرأة وإقرار حقها في العلم والعمل، لتحسين أوضاع السجينات والعناية بالأطفال والأيتام. ومن أقدم الداعيات لمكافحة الخطر الصهيوني.

على هذه الأهداف وقفت قلمها ولأجلها التحقت بالجمعيات النسائية، وانتظمت في سلك الاتحاد النسائي. وتلتزم الواقعية في ما تكتب ولا تتجرف مع الخيال. وإذا

انتقدت، التزمت حدود اللياقة والذوق، ولم تكتف بالانتقاد، بل قدمت الاقتراحات والتوجيهات العملية. (٣٥)

أما "درية شفيق"، فهي رائدة من قيادات الحركة النسائية والفكر النسائي في مصر، حصلت على شهادة الدكتوراه من السوربون في الأربعينات، ثم عادت إلى مصر لتبدأ رحلة كفاح وطنية تميزت بالجرأة والجسارة. بدأت بتأسيس مجلة "بنت النيل" عام ١٩٤٥، ثم اتحاد بنت النيل، ثم حزب بنت النيل عام ١٩٥٣، ولها ديوان شعر غير منشور ومذكرات متناثرة.

قادت مظاهرة نسائية عام ١٩٥١ ضد الاحتلال البريطاني، فحوكمت لتنظيم اجتماع ومظاهرة بدون موافقة الحكومة. تميزت درية شفيق بالمواقف الجريئة تجاه أي شكل من أشكال التمييز ضد النساء أو المواطنين. اشتركت في مظاهرات نسائية عام ١٩٥٢، فاقتحمت مجلس النواب للمطالبة بدخول المرأة المصرية البرلمان، ثم اعتصمن في دار الصحفيين وأضربن عن الطعام، ضمن المعتصمات: درية شفيق، وراجية حمزة، وفتحية الفلكي، وبهيجة البكري، ومنيرة حسني، وسعاد فهمي، وأماني فريد، وهيام عبد العزيز.

وفي سنة ١٩٥٤ احتجت على تشكيل مجلس دستوري جديد كله من الرجال، ولا توجد بين أعضائه أية امرأة. فأعلنت الإضراب عن الطعام وانضمت لها أربع عشرة امرأة. وفي سنة ١٩٥٧ أعلنت إضرابها عن الطعام مرة أخرى، احتجاجاً على تصفية التنظيمات الأهلية. كما طالبت بانسحاب إسرائيل. ترتب على موقفها هذا أن اعتبرت الحكومة مواقفها الثورية تحدياً للنظام، فحددت إقامتها في منزلها ونفيت من الحياة العامة حتى وفاتها منتحرة سنة ١٩٧٥. (٣٦)

ففي عالمنا العربي كان التأثر بالخطابات الفكرية النسائية الغربية قوياً، وإن كان لهذه اللحظة لم يؤد هذا التأثير إلى تبلور مناهج ونظريات فكرية محلية، تعكس بصورة تلقائية وطبيعية هموم المرأة العربية من جهة، أو تعبر بصدق وفاعلية عن حس عميق بالتراث العربي وخصوصيته.

ولربما برعت الكاتبة العربية بإلقاء الضوء على معاناة النساء العربيات، وإبراز طبيعة المشاكل التي تواجهها، ومن ثم خلق الوعي بضرورة التصدي إلى تلك المشاكل

والصراعات الناتجة أولاً وأخيراً، عن منظومة قيم اجتماعية وثقافية وتربوية مشبعة بالمفاهيم الأبوية. ولكن تأثر البعض بالمنظومة القيمية الغربية في التصدي لحل هذه الصراعات والمشاكل، ساهم بخلق ردود فعل كان ضحيتها أولاً وأخيراً المرأة، التي رفض الكثيرون إقرار شرعية صراعاتها، وحقها في المطالبة بالمساواة أو الإنصاف من جهة، بينما رأى آخرون أنه لا حل لقضايا المرأة إلا من خلال تبني نموذج غربي لتحرر المرأة والانسلاخ العلني، أحياناً أخرى، عن كافة المعاير والقيم والموروثات الثقافية العربية.

وعلى أية حال فإن تفاعل أو تأثر عدد من الكاتبات العربيات والباحثات بمناهج الفكر النسائي الغربي بمختلف تياراته، تمخض عنه عدد من الدراسات النسائية العربية القيمة، والتي كان العديد منها باللغة الإنجليزية أو الفرنسية، فأثارت اهتمام الباحثات في العالم الغربي، واللواتي بدورهن قمن بمراجعة إنجازاتهن الفكرية في حقل الدراسات النسائية، لتستوعب الآخر، فتكتسب بذلك أطراً أخلاقية تمكنها من تجاوز عدد من الاتهامات، التي أوكلت لها بالماضي، كالنخبوية أو العرقية أو الانحياز للمرأة البيضاء الغربية وغيرها.

ولم يقتصر تأثر الكاتبة العربية بالمناهج النسوية الغربية على حقل معرفي دون غيره، حيث أصبحنا نلمسه في مجال الدراسات الأدبية والنفسية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وتعدد التيارات الفكرية النسائية في العالم الغربي وتأثر الكاتبة بهذه التيارات، نتج عنه أبحاث ودراسات وأعمال نقدية، استندت في طروحاتها على أطر نظرية متنوعة، كان من أهمها النسوية الليبرالية، والنسوية الماركسية والاشتراكية، والنسوية الراديكالية والنسوية المادية. وشبكة العلاقات بين هذه المناهج والنظريات شبكة معقدة، ولها أكثر من بعد حيث تتلاقى حيناً وتبتعد حيناً آخر؛ ومنها ما التحق بركب البنيوية وآخر بالتفكيكية، وآخر لا زال مستغرقاً في خطاب الحداثة، وآخر تجاوزه إلى ما بعد الحداثة بكافة أبعادها ومضامينها، سواء الأخلاقية الملتزمة وغير المنتمية أو الهائمة. (٣٧)

إن الغاية من النقد النسوي ليست أن تفتح للنساء حقلاً مخصوصاً من الدراسات تسيطرن فيه دون معارضة أي كان، وتهتممن فيه خاصة بنصوص أهملها الرجال، وتتكلمن حسب شفرات خاصة بهن، إن أوسع هدف وأخطره للنقد النسوي، ليس

فقط إعادة الاعتبار للإبداع النسائي ورفع المظلمة التي سببتها له قرون من التاريخ، فهذا عمل لا بد من إنجازه. ولكن بالإضافة إلى مهمة إرجاع الأمور إلى نصابها، فإن الغاية من النقد النسوي، هي إبراز أسطورة الأنوثة وإدراجها في ضمير المجموعة الأدبية، وبذلك فقط أضيفت غاية مهمة إلى غاية النضال النسوي، تتمثل في البحث عن خصوصية الأدب النسوي وعلامات الأنوثة، لتميزها عن علامات الذكورة التي تعتبر علامات محايدة، خاصة وأن هناك أوجاع خاصة بوضع المرأة في المجتمع، المرأة الكاتبة هي فقط التي تستطيع التعبير عنها، طبقاً لما يمكن أن يحدث من تماه خاص بينهما، وقد وقفت الكاتبات من مسألة الخصوصية الأنثوية مواقف متباينة بين الرفض والتبني، والسبب واحد، فسبب الرفض إنكار الاختلاف وبالتالي إثبات المساواة، وسبب التبني إثبات الاختلاف وبالتالي إثبات عدم المساواة. (٣٨)

المصادر والمراجع والهوامش

١ -إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٢-١٩٩٨، ص: ٥٢، ٥٣.

٢ -كريتيان ماكورد: النقد النسوي، عناصر إشكالية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٨٦، سنة ١٩٧٧، ص: ٦١٩.

٣ -محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة - ١٩٩٦، ص: ١٨١.

٤ -سعاد عبد العزيز المانع: النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية، العدد ٣٢، سنة ١٩٧٧، ص: ٧٢.

٥ -ريتا عوض: النظرة الجنسية إلى الأدب، مجلة العربي، العدد ٥٤١، ديسمبر - ٢٠٠٣، ص: ٧٢.

٦ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢ - ٢٠٠٠، ص: ٢٢٣.

٧ -جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت - ٢٠٠١، ص: ٢٣٧.

٨ -وفيق سليطن: خطاب الأنوثة، مجلة تايكي، عدد خاص بالفكر النسوي، العدد ١٢، سنة ٢٠٠٣، ص: ٢٦١.

٩ -رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر، بيروت - ١٩٩٩، ص: ٢٠١، ٢٠٢.

١٠ -حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، مجلة تايكي، العدد العدد ١٢، ص: ٢٣.

١١ -آني وآن جاكلين: قضية النساء، ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة، بيروت - ١٩٧٨، ص: ٩٠، ٩١.

١٢ -رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص: ١٩٧، ١٩٨.

١٣ -حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، ص: ١٩، ٢٠.

١٤ -الكستدر كولونتاي: المرأة الجديدة، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت - ١٩٧٨، ص: ١١، ١٢.

١٥ -فاروق القاضي: روزا لوكسمبرغ، متمردة عظيمة، مجلة تايكي، العدد ١٢، ص: ٧٥، ٧٦.

١٦ -رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص: ١٩٦، ١٩٩.

١٧ -المرجع السابق، ص: ١٩٨.

١٨ - محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب - ١٩٨٨، ص: ٤١.

١٩ - المصدر السابق، ص: ٤٣.

٢٠ - المصدر السابق، ص: ٥١.

٢١ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، ص: ٢٢٤.

٢٢ - المصدر السابق، ص: ٢٢٥.

٢٣ -محمود طرشونة: الإسقاط في النقد النسوي، بحث ألقي في مؤتمر النقد الدولي، القاهرة - نوفمبر - ٢٠٠٠.

٢٤ -جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت - ٢٠٠١، ص: ٢٣٩، ٢٤٠.

٢٥ -طارق الفرح: رائدات ومواقف، مجلة تايكي، العدد ١٢، عدد خاص بالفكر النسوي، ص: ٨١.

٢٦ -فاطمة المرنيسي: نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء ازرويل، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت - ١٩٩٨، ص: ١٤١.

٢٧ -طارق الفرح: رائدات ومواقف، مجلة تايكي، ص: ٨٢.

٢٨ -فاطمة المرنيسي: نساء على أجنحة الحلم، ص: ١٤٢.

٢٩ - المصدر السابق، ص: ١٤٣.

٣٠ -طارق الفرح: رائدات ومواقف، مجلة تايكي، عدد ١٢، ص٨٣.

٣١ -روز غريب: نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٨٠، ص: ٣٩.

٣٢ -ناصف مجد الدين حفني: آثار باحثة البادية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر - ١٩٦٢، ص: ٣٦.

٣٣ -طارق الفرج: رائدات ومواقف، ص: ٨٤.

٣٤ -وداد السكاكيني: نساء شهيرات من الشرق والغرب، دار إحياء الكتب العربية، مصر - ١٩٥٩، ص: ٢١٠.

٣٥ -سلمى الصائغ: صور وذكريات، دار الحضارة، بيروت - ١٩٦٤، ص: ٦٤.

٣٦ -طارق الفرق: رائدات ومواقف، ص: ٨٥.

٣٧ -حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، مجلة تايكي، العدد ١٢، ص: ٢٢.

٣٨ -عفاف عبد المعطي: المرأة العربية، رؤى سوسيولوجية، المركز المصري للدراسات والبحوث الإعلامية - ٢٠٠١، ص: ٧.

النقد الأنثوي في الخطاب العربي الجديد
المرأة.. وترويض "اللغة / النمرة"

مقاربة في الخطاب الأنثوي الجديد

تلك الحركة النقدية النسوية الغربية، وجدت صداها في كتابات عدد من النساء العربيات منذ سبعينات القرن العشرين، وإن أمكن القول بأنها لم تتحول إلى حركة نقدية متكاملة في المشهد الثقافي العربي المعاصر. ولعل ذلك يعود إلى كونها كانت أكثر بروزاً في كتابات المبدعات عن أدبهن وزميلاتهم مما هي في الكتابات النقدية العربية. غير أن حضور هذه القضية في حياتنا الثقافية، يفرض معالجتها ويستدعي طرح عدد من الأسئلة النقدية:

هل الأعمال الأدبية التي تبدعها المرأة تختلف من حيث هي أدب، عن الأعمال الأدبية التي يبدعها الرجل؟

هل يوجد جنس أدبي محدد، يمكن أن يوسم بالإبداع النسائي؟

إذا كانت المرأة تبدع ضمن منطق الأجناس الأدبية المتعارف عليها بين النقاد والقراء، هل تتحول المرأة في إبداعها بطبيعة هذه الأجناس من حيث هي أجناس أدبية؟

هل تفيد دراسة ما يسمى بالإبداع النسائي في التعريف بصورة أعمق وأوثق بمفهوم الإبداع؟

واليوم ما تزال المرأة العربية تناضل لتحقيق الصيغ الإنسانية الحقيقية للحياة، وهي الحرية والمساواة بالرجل في الحقوق والواجبات، وقد قطعت في عدد من البلدان العربية شوطاً لا يستهان به في طريق شاقة وطويلة.

يمثل النقد الذي تكتبه المرأة استنطاقاً لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة. إن الخطاب المسكوت عنه لا يقل أهمية عن الخطاب المعبر عنه، ويرجع ذلك إلى أن المسكوت عنه، يمثل فجوات

مظلمة في التاريخ الأدبي، يتم إغفالها عمداً من أجل التوصل إلى مجموعة من القيم والمقاييس، ثبت بوصفها حقيقة نهائية، وتوظيف لتدعيم وضع قائم، ونظام رمزي بعينه، بصرف النظر عن التناقض داخل هذا الوضع أو ذاك النظام ذاته.

وإذا كان نقد المرأة يسهم في إضاءة الفجوات والمسكوت عنه، وإذا كانت الكاتبات يطمحن إلى الإسهام في تشكيل المعرفة، فإنهن يدركن أنه برغم الفروض النظرية، التي تعد الأدب والثقافة أبنية فكرية مرتبطة بالسياق التاريخي والاجتماعي، إلا أن العمل على تغيير هذه الأبنية، لا يقتضي وعياً بأبعاد السياق التاريخي والاجتماعي فحسب، وإنما يتضمن كذلك نوعاً من الصراع ضد أنفسهن.

ويرجع الصراع ضد الذات إلى إدراك الكاتبات أن خبرتهن الفعلية، الناتجة عن ممارسة طويلة ضمن إطار المواصفات السائدة والكوابح المتوارثة، لم تتطور بالقدر نفسه الذي حدث في مجال اكتسابهن حق التعليم مثلاً، أو حق العمل، أو المشاركة في الحياة السياسية، أو في إنتاج الأدب والثقافة.

من هنا يظهر إصرار الكاتبات على اجتياز الفجوة بين الجانب الفكري النظري والممارسة الفعلية اليومية، عن طريق استنطاق المسكوت عنه، واستخراج المكبوت في وعيهن ولا وعيهن. وتتراوح حدة الصراع داخل الذات الكاتبة بين الرفض الجزئي أحياناً والاحتجاج الكلي في أحيان أخرى، وموقف ثالث يتسم بقدر كبير من الموضوعية والعقلانية والنضج الفكري والفني في آن واحد. (١)

إننا نجد كماً متزايداً من الكتابات النسائية النقدية التي تتفاوت قيمتها الأدبية، فيتصف بعضها بتقليدهن الطرق والمقاييس ونظام القيم السائدة في الإنتاج الأدبي كما تلتزم هذه الكتابات أحياناً بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية، وتتضمن في بعض جوانبها نسخة من العالم، الذي تقهر فيه النساء عن طريق أبنية فكرية واجتماعية قائمة، أو نسخة من العالم الذي تكون فيه الأساطير المصنوعة عن المرأة، المتعارضة مع إنسانيتها، أكثر قوة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، التي يتسبب عنها القهر بصوره المادية الملموسة، أو صوره المعنوية الضاغطة.

ونجد أحياناً حدة الاحتجاج تتغلب على الجانب النقدي والفني، لكننا لا نستطيع أن ننكر وجود كتابات نسائية تخطت مرحلة الاحتجاج المباشر، ووصلت إلى محاولة

جادة لاكتشاف الذات وتحرير الداخل من ردود الأفعال الآنية الغاضبة، وكشف عن وعي عميق وموهبة لا تقل عمقاً، بل إن بعض هذه الكتابات قد حقق مكانة مرموقة في ساحة الثقافة العربية، تصل إلى مرتبة الريادة وافتتاح آفاق غير مسبوقة في مجالات الإبداع العربي.

وهنا لا بد من ملاحظة هامة تلقي ضوءاً على محدودية الوعي بالواقع في نقد المرأة، ومحدودية التجربة، بل وأحاديتها، ونمطيتها، خاصة عند الجيل الأول من الكاتبات. فالمرأة بحكم هويتها الجنسية كأنثى، تسد في وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل. والتهويل الاجتماعي على المرأة من مغبات التجربة، يدخل إلى وعيها الباطني الرقيب الذاتي، الذي يقتل فيها التحفز للقفز خارج السور التقليدي، وفوق الجسور المقطوعة وتحت الضغوط التقليدية القاسية.

ولا شك أن هذا التهيب الوجل أمام التجربة، أقعد معظم الناقدات العربيات عن رحلة السندباد، فاخترن السلامة والتكيف بدل المغامرة، وبقين يكتبن من على الضفة عن مجرى لم يغتسلن فيه، ولم يصارعن عن تياراته فسقطن أحياناً فنياً بعد أن استسلمن حياتياً. ويؤكد هذا الافتراض توقف بعض الناقدات عن العطاء الفني والنقدي الحقيقي، بعد تسجيل تجربتهن الحياتية الأولى في عمل نقدي ناجح، عجزن عن تكراره على نفس المستوى، لأنهن تصالحن مع الواقع بالزواج التقليدي أولاً، ولأن وعيهن لم يختمر بالثقافة الإنسانية والتجربة الكفاحية ثانياً. (٢)

لقد تصالحت أكثر الكاتبات مع العقم الروحي والفكري والفني بالزواج وبالإخصاب البيولوجي. إن الواقع المادي يبتسم للبرجوازيات بكل ما في المال والمتعة من إغراء، فيعجزن عن المقاومة، ويخلعن عنهن ريش أجنحة الصقور، ويهبطن إلى مستوى طائر حمام أليف. ولا شك أن تدني أو فشل المستوى النقدي عند الكاتبات، يعود إلى ذلك القيد على حرية المرأة، الذي لم يتجرأن على كسره وبالأحرى صعب عليهم كسره.

رموز النقد النسوي في الخطاب العربي الجديد

خلال النصف الأخير من القرن العشرين، استطاعت بعض النساء العربيات من الباحثات والكاتبات، أن يكسرن حواجز فكرية متعددة، ويناقشن قضايا لم يكن

من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين. لعل أهم مساهمة قدمتها هؤلاء الباحثات، هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية، التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرجل، أو تتكفئ على الذات دون رؤية الآخر، أو تلك الثنائيات الموروثة، التي تفصل الدين عن السياسة عن الأخلاق عن الاقتصاد والجنس وغيرها. بفضل هذه المساهمات الجديدة، تجاوزت قضية المرأة العربية حدود الأحوال الشخصية أو الشئون الاجتماعية لتشمل الشئون السياسية، على رأسها تحرير الأرض والاقتصاد، والتاريخ والعقل والجسم.

إلا أن هذه الحركة الفكرية النسائية، كانت ولا تزال تتلقى الضربات من الداخل والخارج من أجل إجهاضها. تلعب الرقابة على النشر دورها في مقاومة أي فكر لا يخضع للسلطة الحاكمة سياسياً ودينياً. وربما لهذه الأسباب لم يتحقق لهذا الفكر النسائي الانتشار في بلادنا العربية.

على الرغم من كل العقبات، فإن النساء العربيات يكسرن الحواجز، ويتقدمن على طريق التحرر السياسي والاقتصادي والديني والأخلاقي للدخول في فضاء العولمة الأرحب. خلال شتاء عام ٢٠٠٠م، دخلت النساء في الكويت المعركة من أجل الحصول على حق الانتخاب، وفي الجزائر في الأعوام الماضية خرجت النساء في مظاهرات ضد الإرهاب السياسي، وفي المملكة العربية السعودية استطاعت بعض النساء الخروج في مظاهرة في بداية التسعينات من القرن العشرين من أجل الحصول على حق قيادة السيارات، وفي السودان خرجت النساء مع الرجال إلى الشوارع يهتفن ضد النظام. وفي مصر لم تكف النساء من مختلف القطاعات عن النضال من أجل التخلص من بقايا الأغلال، على الرغم من الردة السياسية، وتربصها بحقوق المرأة. (٣)

وهكذا أضحت المرأة العربية الواعية المستقلة اقتصادياً، لم تعد تحمل لقب "عانس"، بل تحمل لقب أستاذة أو قاضية أو دكتورة أو كاتبة، أو أديبة أو محامية، أو سيدة أعمال، أو عاملة صناعية أو مهندسة، أو مزارعة في أرضها، أو دبلوماسية، أو غير ذلك من المهن التي تعمل بها المرأة.

إن التغير الاجتماعي والاقتصادي، يؤدي إلى التغير الأخلاقي فلم تعد المرأة غير المتزوجة محتقرة في نظر المجتمع، لأنها تعيش من دون رجل. لم يعد الزواج/ الأمومة الأمومة، أو الإنجاب هو الذي يكسب المرأة قيمتها واحترامها، بل عملها المنتج في

المجتمع، ولم تعد المرأة المنتجة تسعى وراء الزواج من أجل أن يعيلها الرجل. إنها قادرة على اختيار شريك حياتها لأنها تحبه، وهو يحبها ويحترمها كإنسانة مساوية له في جميع الحقوق والواجبات، وهكذا يؤسس الزواج على الحب والعدل والحرية، وليس على مقدم المهر ومؤخر المهر، وقائمة التجهيزات وغيرها من الأمور المالية.

لقد أصبحت قضية المرأة من القضايا الاجتماعية والسياسية المهمة محلياً ودولياً، لم تعد شائكة أو محرمة كما كانت بالنسبة إلى هؤلاء اللاتي دفعن ثمناً غالياً من أجل قضية المرأة، بل ربما تكون من القضايا ذات البريق الأدبي أو المادي، فلماذا لا يركب هذه الموجة الصاعدة بعض الرجال، الذين تعودوا ركوب الموجاب الصاعدة؟

إن مستقبل المرأة العربية في يد النساء العربيات أنفسهن، وقد ساعدت الثورة التكنولوجية والعوملة في مجال المعلومات على تسهيل الاتصال بين الناس، منهم النساء عبر البريد الإلكتروني وشبكات الإنترنيت. مثلاً لقد دخلت الإنترنيت إلى المملكة العربية السعودية في بداية عام ١٩٩٩م، وأصبحت النساء السعوديات اليوم يمثلن نسبة عالية ممن يستخدمن الإنترنيت في أعمالهن وحياتهن العملية. (٤)

هذه الظاهرة الجديدة بدأت تنتشر في بلادنا العربية، وبدأت سيدات الأعمال ينافسن رجال الأعمال في النشاط والمكاسب، وهناك ظواهر أخرى متعددة أكثر قدرة على تحرير المرأة العربية. لقد تزايد عدد الكاتبات وتزايدت شجاعتهن في التصدي للقيم الطبقية الأبوية، أغلبهن من الشابات المستقلات اقتصادياً، اللاتي يعشن حياتهن كاملة، ويشعرن بسعادة تحقيق الذات من خلال إبداعهن، وليس من خلال الرجال؟

لقد شاركت الشابات العربيات في مظاهرات (سياتل)، وأدركن أن الشعوب المقهورة نساء ورجالاً داخل أمريكا وأوروبا أو خارجها في القارات الأخرى، قد بدأت تدرك أهمية الاتحاد والتضامن، بصرف النظر عن الحدود التي تضعها القلة الحاكمة في كل مكان، بدأت الشعوب تكسر الحواجز المصنوعة بين البشر حسب اللون والعرق، والجنس والجنسية، والعقيدة والإثنية، وغيرها. بدأت تدرك أن هذه الفروق بين البشر مصيرها إلى الزوال، وسوف تبقى القيم الإنسانية الكبرى قائمة على العدالة والمساواة، والحرية والوعي. أصبح النضال العالمي أكثر نضجاً ووعياً بأهمية التضامن على الرغم من الاختلافات، وفي بلادنا العربية أيضاً هناك حركة

نسائية، ذات وعي جديد تتجمع وتتضامن وتدرك، أن التضامن العربي الشعبي جزء لا يتجزأ من التضامن العالمي الشعبي.

إن التصدي الجذري لقضية المرأة، يضع الفكر النقدي مرة واحدة في مواجهة التراث برمته. وهذا ما أدخل قضية المرأة وتحررها في عصمة الرقابة ووضعها تحت حراسة "التابو"، وجعل تناولها بالتحليل العلمي الصريح، وبأداة لغوية محددة ومباشرة، أمراً يوازي التعدي على المقدسات، وخرقاً لقواعد التحليل والتحريم الأزلية، التي جعلت المرأة "حرمه" في حمى التراث، تضرب على العقل والجسد ستائر خيام التخلف.

إن الأخلاق التقليدية تنطلق من تصور خاطئ لماهية طبيعة المرأة، فهذه الأخلاق تقوم المرأة عقلاً ناقصاً وجسداً فاضحاً. وقد أنتج الفكر التقليدي المقيم في الماضي، انطلاقاً من هذا التقويم أخلاقاً وتقاليد قمعية سدت الدروب على تفتح العقل، باعتبار أن ضعفه لا يتناسب مع طبيعة أنثوية طاغية قادرة على إفساده. ولم يسلم أحد من الذين تصدوا لقضية المرأة بالنقد والإصلاح من الاتهام في دينه وخلقه، حتى ولو كان مصلحاً دينياً متواضع المطالب مثل قاسم أمين، أو رائداً فتح أبواب الجامعة للفتيات كطه حسين.

وقد أدى هذا "التابو" المستند إلى التراث والتقاليد، إلى تباعد المسافة بين معاناة المرأة الحقيقية بحجمها المهول ووجوهها المتعددة من جهة، ومستوى التعبير المتدني عنها من جهة أخرى. ففي عام ١٩٧٤ عقدت ندوة تحت عنوان "وضع المرأة حول القوانين العربية في ضوء القوانين الدولية"، وقد عكست تلك الندوة أبحاثاً ومداخلات، أربكها تردد وخشية المشتركات في التعبير عن المشكلات الحقيقية.

إن الباعث الأهم على الاهتمام بنقد المرأة، هو رصد وتتبع وعيها لذاتها كحرية مستلبة، وإرادة معطلة الوعي. ثم قياس عمق هذا الوعي بشتى تدرجاته ورصده في تفاعله مع محرضاته، وإطلاقاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية على مدى مرحلتين زمنيتين، تبدأ الأولى ببداية الخمسينات، وتبدأ المرحلة الثانية انطلاقاً من السبعينات إلى يومنا هذا. مرحلة تتميز ببدء البحث عن الحرية خارج الذات، وبمنظورات اجتماعية تعي المرأة بواسطتها حجمها الإنساني الكبير، الذي ينكمش في ظله الجنس الأحادي والأنوثة المنسحقة، وما يورثه هذا الحس من ردود

وترجيعات جنسية أحادية، تلتهم ذاتها عند حدود الانفعال.

المحرض الثاني للاهتمام، ينطلق من الوعي بأن المرأة الجديدة تبدعها التجربة، ولحظة الفعل والثقافة التي تستجلي الجوهر العقلي، الذي تتكشف عنه التجربة الحسية، والعمل الفني هو العقل المبدع الذي يعيد صياغة التجربة جمالياً.

ومن هنا يصبح العمل الفني خادماً لغرضين، فهو من جهة مرآة تعكس التجربة الواقعية بحدودها ودرجة غناها، نجاحها وإحباطاتها. وهو من جهة أخرى يتيح لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع، الذي يخصب عقلياً وليس بيولوجياً، والذي به وحده ترتهن حرية المرأة وقدرتها على نصب قامتها في وجه مجتمعات ما قبل التاريخ، المستمرة في تاريخنا. وليس هناك أمر أكثر طبيعية من أن يجري الإنسان بلهفة ليرى الدروب والخيارات، التي تجترحها المرأة بالتجربة والمعرفة، لتتخلص من الدور المتسفل الذي رسمه لها تقسيم العمل التاريخي.

ولأن الخلق الفني هو فعالية إنسانية معقدة، يتدافع في مجراها الوعي واللاوعي، الوجدان والعقل، الفكر والإحساس، الثقافة والموهبة، المجرد والمحسوس، الخيال والواقع. فإن هذا الخلق يصبح المادة الأغنى لتتبع التفاعل المتوتر لهذه العناصر، ورصد العمق والضعف، الشمول والأحادية، النجاحات والانتكاسات الناتجة عن هذا التفاعل، والانتقال من ثم إلى المستوى الفني لتبيان علاقة التأثير بين هذا المردود المضموني، والشكل الفني، فالمضمون يغني الشكل أو يفقره، ينصهر فيه في كل جمالي، أو يستقل عنه، ويبقى فجاً وعارياً. وهو محرض ثالث على الاهتمام بحرية المرأة كما تعيها المرأة، وبالنقد النسوي بكل محتوياته المضمونية. (٥)

برزت في الحركة النقدية النسوية العربية المعاصرة الكاتبة والناقدة "أمينة السعيد"، كان والدها من ثوار ثورة ١٩١٩. حصلت على تعليمها في مدرسة شبرا الثانوية، ثم حصلت على ليسانس آداب من قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول عام ١٩٣٤، وكانت أول طالبة تلتحق بقسم الإنجليزية بالجامعة.

بدأت العمل بالصحافة منذ عام ١٩٣٤، وكانت أول امرأة ترأس مؤسسة صحفية "دار الهلال" عام ١٩٧٦. شغلت العديد من الوظائف وأبرزها رئاسة تحرير مجلة "حواء" عام ١٩٥٤، واشتهرت بباب "أسألوني"، الذي بدأت تحريره عام ١٩٥٤،

واستمرت لمدة خمسين عاماً، ترجمت العديد من الكتب، كما صدر لها العديد من المقالات المجموعة في كتب، وكتب أطفال أعدت بالاشتراك مع سيد قطب ويوسف مراد. كانت من المهتمات بقضايا المرأة، وكان لها العديد من الأنشطة، فكانت رئيسة جميعة الكاتبات المصريات، وعضو بجمعية الكتاب. (٦)

وتبرز "سهير القلماوي" في النقد النسوي، كاتبة وناقدة مصرية رائدة، ولدت في القاهرة عام ١٩١١، حصلت على درجة الليسانس في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٣، كما حصلت على ماجستير ودكتوراه في الأدب من نفس القسم عام ١٩٣٧ – ١٩٤١، تعد من أوائل الطالبات اللاتي التحقن بالجامعة، وتتلمذت على يد الدكتور طه حسين، وهي أول طالبة تحصل على درجة الدكتوراه في الجامعة المصرية. وهي أيضاً أول امرأة تشغل كرسي الأستاذية في قسم اللغة العربية عام ١٩٥٦.

كانت رئيسة قسم الأدب العربي واللغة العربية بمعهد البحوث والدراسات، كما شغلت أيضاً منصب رئيسة مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب والتأليف والنشر بوزارة الثقافة. كانت عضواً في مجلس إدارة اتحاد الكتاب، ونادي القصة، والجمعية الأدبية، والمجلس الأعلى للثقافة، ورئيسة لجنة ثقافة الطفل، وعضو المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومقررة لجنتي الفنون الشعبية والطفل، كما شغلت أيضاً منصب أمينة التنظيم النسائي بالاتحاد الاشتراكي العربي عام ١٩٧٥، وأمينة المرأة بالحزب الوطني الديمقراطي.

اهتمت بقضية المرأة فشاركت في العديد من المؤتمرات الدولية. صدر لها "ثم غربت الشمس"، و "الرواية الأمريكية الحديثة"، و "ذكرى طه حسين"، "أدب الخوارج في العصر الأموي"، وفن الأدب"، ومحاضرات في النقد الأدبي"، "المحاكاة في الأدب"، و "العالم بين دفتي كتاب".

أما "عائشة بنت عبد الرحمن" أو كما تلقب "بنت الشاطئ"، بعد أن حصلت على شهادة الكفاءة للمعلمات اشتغلت بالتدريس في مدارس البنات، ولكنها لم تنقطع عن الدراسة، فالتحقت بقسم اللغة العربية في جامعة القاهرة، ونالت ليسانس الآداب الممتازة عام ١٩٣٩، ثم الماجستير، ثم الدكتوراه عام ١٩٥٠.

بعد تخرجها اشتغلت بالتدريس في جامعة عين شمس، ثم علمت أستاذة زائرة لجامعات أم درمان الإسلامية بالخرطوم والقاهرة، ومعهد البحوث والدراسات العربية وجامعة المغرب. عرفت باسم بنت الشاطئ منذ أول مقال كتبته ونشرته في "الأهرام" عام ١٩٣٦، ووقعته بهذا الاسم بسبب عائلتها المحافظة، وعرفت بهذا الاسم فيما بعد حتى طغى على اسمها الأصلي.

وبنت الشاطئ اسم وعلامة في تاريخ الثقافة المصرية، فقد انطلقت هذه السيدة من زمن الحريم إلى رحاب الجامعة، إلى الحياة الثقافية، إلى رحاب الفكر وشمولية الرؤى، ليكون لها تلاميذ على امتداد الساحة العربية. في محراب الزواج كانت رفيقة درب أستاذها في الفكر والحياة "أمين الخولي". أطلقت على نفسها اسم "بنت الشاطئ" لأن التقاليد لم تكن تسمح بظهور أسماء البنات في الحياة العامة، وكانت بنت الشاطئ باحثة وأديبة وشاعرة، ولها جهود كبيرة في الدراسات المتعلقة بالبيان القرآني والتفسير وعلوم الحديث، كما أن لها جهداً واضحاً في مجال الإبداع فقد كتبت ونشرت في مجلة "النهضة النسائية"، كما نشرت قصصاً ذات طابع اجتماعي في صحيفتي "البلاغ"، و "كوكب الشرق"، وقد اتصلت بالحياة الأدبية والثقافية في مختلف أرجاء الوطن العربي من خلال زياراتها المختلفة. (٧)

وظهرت الأديبة "وداد السكاكيني" في الكتابة النسوية. تخرجت من الكلية الإسلامية في بيروت، تلقت عناية خاصة من الشيخ "مصطفى الغلاييني"، الأديب والنحوي المعروف، وقد تبين نبوغها الأدبي المبكر فساعدها وسدد خطاها. اتجهت رغبتها إلى التعليم وأمضت في هذا الميدان سنوات عدة، وزاولت إلى جانب ذلك أعمالاً إدارية في المعهد العالي للبنات، ثم انتقلت إلى دمشق وتزوجت من الأديب "زكي المحاسني". وانتقلت مع زوجها إلى مصر ومكثا أحد عشر عاماً، وقد أتيح لها أن تتصل بكبار أدبائها وأعلام مفكريها، وأن تحضر الندوات والمؤتمرات والمؤتمرات، وأخذت تكتب وتنشر القصص والروايات، وأصدرت عدة مؤلفات.

اشتركت في عدة مؤتمرات ومهرجانات أدبية، وانتدبتها وزارة المعارف السورية لتمثيل بلادها في مؤتمر الأدباء المنعقد عام ١٩٥٧. اهتمت بالدراسات الأدبية والنقد وكتابة القصة القصيرة والروايات، التي تطرق موضوعات اجتماعية ووجدانية، ويتميز أسلوبها بالمتانة والوضوح. (٨)

ومن الناقدات الرائدات في النقد النسوي "روز غريب"، التي ولدت ببلدة الدامور بلبنان، وفي مدرسة راهبات القلبين الأقدسين تلقت دروسها الابتدائية، وانتقلت بعدها إلى المدرسة الأمريكانية للبنات بصيدا، وهناك درست الإنجليزية إلى جانب العربية. بعد حصولها على الشهادة الثانوية دخلت الكلية الأمريكية في بيروت، وتخصصت في الآداب العربية، كان من بين أساتذتها: أنيس فريحة، وقسطنطين زريق، وأنيس المقدسي، الذي أشرف على الأطروحة التي قدمتها في الآداب: ابن الفارض وتصوفه. كما قدمت أطروحة للجامعة الأمريكية عنوانها: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. في سنة ١٩٣٦ رحلت إلى العرق، حيث عينت مدرسة للعربية في مدينة الموصل.

تركز روز غريب في أبحاثها الاجتماعية بوجه خاص حول المرأة، ونشرت مقالات ودراسات تهدف من ورائها توعية المرأة العربية بحقوقها. وذلك في مجلة "صوت المرأة"، وكذلك في :الأديب، والحكمة، والنهار.

وفي سنة ١٩٧٦ التحقت بمعهد الدراسات النسائية في العالم العربي، حيث تسلمت تحرير "الرائدة" مجلة نسائية فصلية، أتاحت لها متابعة تطور الحركة النسائية الحديثة. في هذه المرحلة كتبت الكثير من الأبحاث التي جمعت فيما بعد، ضمن كتاب "أضواء على الحركة النسائية المعاصرة" الذي صدر عام ١٩٨٨. وهو مؤلف حافل بالدراسات العلمية والإحصائيات حول المرأة والحركات النسائية في العالم.

إلى ما تقدم حول دراسات وأبحاث روز غريب في حقل الاجتماع عموماً والمرأة خصوصاً، يبقى الأدب والنقد الأدبي اختصاصها الأول، ونتاجها فيه الأرحب والأوفر عطاء. تميز إنتاجها بمعالجة موضوع النقد، فيما كتبته من مقالات ودراسات حول الرواية والقصة والنقد النظري. عرفت كتاباتها هذه بالواقعية والتجرد، كما أظهرت ما تتمتع به الناقدة من حس مرهف، وذوق جمالي وثقافة واسعة. ومن مؤلفاتها: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، تمهيد في النقد الحديث، جبران في آثاره الكتابية، مي زيادة الوهج الأفول، نسمات وأعاصير في الشعر النسائي المعاصر. ومجموعة كتب حول أدب الأطفال. (٩)

أما "لطيفة الزيات"، فقد تلقت دراستها العليا في جامعة القاهرة حيث حصلت على شهادة الليسانس عام ١٩٤٦ والدكتوراه سنة ١٩٥٧. كما واصلت دراستها العليا.

في إنجلترا، حيث حصلت على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي.

بعد عودتها إلى مصر عملت أستاذة للأدب الإنجليزي في كلية عين شمس للبنات، وأصبحت رئيسة لهذا القسم فيما بعد. كما أنها عملت مديرة لأكاديمية الفنون بمصر، وفازت بجائزة الدولة للآداب عام ١٩٩٦.

انخرطت لطيفة الزيات في النشاط الوطني منذ كانت طالبة في المدرسة الثانوية في صفوف حركة الطلبة والعمال في ١٩٤٦. وقد اعتقلت مرتين سجنت فيهما بسبب دورها النضالي، ووجهت لها تهمة محاولة قلب النظام، ومرة أخرى بتهمة التخابر مع دولة أجنبية.

ترأست عام ١٩٧٩ لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية، الناشطة بشكل خاص ضد التطبيع مع إسرائيل، والحفاظ على الثقافة الوطنية ضد الغزو الثقافي. اعتقلت عام ١٩٨١ ضمن الحملة التي شنها الرئيس أنور السادات ضد الأدباء والمفكرين في مصر. كانت عضو في مجلس السلام العالمي. وعضواً فخرياً في اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

أما سلمى الجفار الكزبري، فقد تحصلت على الشهادة الثانوية في مدارس الراهبات في دمشق، وعلى دبلوم العلوم السياسية في الجامعة اليسوعية ببيروت، تتقن اللغة الفرنسية والإسبانية. صدر لها ديوانان بالفرنسية. تسهم في إعداد برنامج عربي تاريخي. ترجمت قصصاً من الفرنسية إلى العربية. صدر لها العديد من الدراسات والأبحاث في كتب. حصلت على وسام "شريط السيدة" الأسباني، وعلى جائزة البحر الأبيض المتوسط من جامعة بليرمو في صقلية عام ١٩٨٠، وجائزة فيصل العالمية للأدب العربي سنة ١٩٩٥.

أما "نوال السعداوي" فقد تخرجت في كلية الطب جامعة القاهرة عام ١٩٥٥، ثم حصلت على درجة الماجستير من جامعة كولمبيا بنيويورك عام ١٩٦٦، كما حصلت أيضاً على الدكتوراه. إلى جانب نشاطها الاجتماعي والإبداعي مارست عملها كطبيبة بوزارة الصحة، ثم شغلت منصب مدير عام بالوزارة، كما عملت كمستشارة لبرامج المرأة بالأمم المتحدة في أديس بابا بأثيوبيا، وبيروت، وعملت أيضاً أستاذة زائرة بجامعة ديوك.

تعرضت للسجن أكثر من مرة بسبب مواقفها السياسية والاجتماعية. وتعد في طليعة الكتاب المصريين، الذين تترجم أعمالهم إلى الأجنبية، وفي الوقت ذاته لعلها أبرز المصريات المتحدثات باسم الحركة النسائية. لذلك فإن السلطة تحاول إسكاتها، والمتطرفون يفضلون موتها. كانت جريمة السعداوي التصريح بما في عقلها، فكان رد فعلها على التهديدات بالقتل التصريح بصوت أعلى وبدون خوف. حرمت من وظائفها الحكومية وحوربت في أنشطتها الوطنية أيضاً، مما اضطرها إلى السفر مع زوجها الروائي والطبيب "شريف حتاتة" للتدريس في بعض الجامعات الأجنبية.

لها العديد من الأنشطة الاجتماعية والثقافية، فهي عضو مؤسس في المنظمة العربية لحقوق الإنسان، ومؤسسة رئيسة في رابطة تضامن المرأة العربية، ورئيس تحرير مجلة "نون"، التي تصدر عنها، ومؤسسة ونائبة رئيسة رابطة المرأة الإفريقية للبحث والتنمية، وقد أسست أيضاً رابطة الكاتبات المصريات، كما أنها سكرتير عام الرابطة الطبية بالقاهرة.

ترجم عدد كبير من أعمالها إلى لغات مختلفة مثل: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيرانية والأندونيسية والتركية والهولندية وغيرها. أثارت مؤلفات نوال السعداوي، سواء الفكرية منها أو الروائية جدلاً واسعاً في الحياة العربية والعالمية. ويلاحظ من خلال رواياتها وأعمالها الإبداعية كيف تعكس روح الباحثة والعالمة الاجتماعية، والداعية التحررية على البنية الفنية لكتاباتها. أصدرت حوالي الثلاثين كتاباً، من أبرزها دراسة بعنوان "المرأة والجنس"، والأنثى هي الأصل. أما في حقل الرواية فقد أصدرت أكثر من خمس عشرة رواية.

تتميز السعداوي في مجال الرواية كما في مجال الدراسات والأبحاث والمواقف بجرأتها المطلقة على كشف ما تعتقد أنه الحقيقة. إن قلمها مسنون حد الاستنفار في مواجهة الإذلال والاستغلال ومصادرة حرية المرأة. وروح الباحثة والعالمة الاجتماعية والواعية المتحررة، تنعكس فنياً حتى على بنية أعمالها الروائية، حيث نجد فيها إلى جانب الإبداع تحليل العالم وموقف الداعية. أصدرت نوال السعداوي عدداً كثيراً من المؤلفات الفكرية والإبداعية، التي فجرت كثيراً من المسكوت عنه في ثقافتنا العربية، وطرحت سؤالاً جوهرياً حول المرأة العربية.

تجربة السعداوي في الحياة وفي الكتابة، لم تكن متأثرة بهدى شعراوي مثلاً أو بدرية شفيق. كانت تجربة مباشرة نتيجة ما تراه من تفرقة بين البنت والولد، فهذا هو ما غذى كتاباتها. يمكن أن نسميها كاتبة تاريخية اشتراكية نسائية، لأن لديها نظرة تاريخية لا دينية في تشخيص قضايا المرأة، واشتراكية لأنها ضد النظام الطبقي الرأسمالي، ونسائية لأنها ضد القهر الأبوي الذكوري منذ نشوء الحضارات.

وإذا كانت الباحثة نوال السعداوي، تنطلق من هذه المنطلقات في دفاعها عن قضية المرأة، فإنها في نظرتها للمرأة نجدها بعكس رواد تحرير المرأة، لم تبق دائماً تتعاطى مع قضية المرأة كإنسان كامل، وهي بعكس رائدة التحرر الإنساني دو بوفوار، تنتهي إلى نظرة ثنائية، نزاعية جوهرية، تقوم على المفاضلة النوعية والأصولية (فالأنثى هي الأصل). وإذا كان فرويد يصدر في نظرياته التحليلية النفسية عن نظريات أبوية ذكورية، فإن السعداوي بنوع من النظرة الارتكاسية، تصدر عن نظرة أمومية، نسوية، مركزية. والرجل بنظر السعداوي، يفصل بين الحب والجنس، فهو في معظم الأحوال يشتهي المرأة ولا يحبها. (١٤)

وترى السعداوي أن خوف الرجل وكراهيته للمرأة في اللاوعي يعود إلى قديم الزمان، إلى عصر الأمومة، حيث كانت المرأة آلهة الأرض، وإلهة الخصب، ومن الأمثلة التي تقدمها الناقدة على خوف الرجل من المرأة المخصبة، بعض العادات القبلية، التي تحظر لمس الرجل للمرأة في فترة (الحيض)، وترى أن خوف الرجل من المرأة، يؤدي إلى ازدراء صفات المرأة البيولوجية، كالحيض والحمل والنجاسة، وتحقير أعضاء المرأة وتمجيد أعضاء الرجل. وترى السعداوي أن فرويد، هو أحد هؤلاء الرجال الذين عانوا من خوفهم القديم الدفين عن المرأة.

والرجل في منظور الناقدة، هو إنسان ماهوي، مذكر، أناني، وسادي، في غالب الأطوار والأحيان والعصور القديمة، وذلك بنظرها يعود إلى سيطرة الأبوة على الأمومة، والذكر على الأنثى. وترى أنه في المجتمعات القديمة كانت للأنثى قيمة إنسانية واجتماعية وفلسفية أكثر من الذكر، وأن الإله القديم كان أنثى، وأنه قبل نشوء الأسرة الأبوية كان المجتمع البدائي أمومياً، وكانت الأم (الأنثى) هي الأصل. (١٥)

وبرزت في النقد النسوي الأدبي المصري مجموعة من الناقدات المصريات، من

مثل: نبيلة إبراهيم، وسيزا قاسم، وأمينة رشيد، وفريال غزول جبوري — من أصول عراقية — وعفاف عبد المعطي. وأغلبهن يمارسن النقد الأكاديمي المتخصص.

أما نبيلة إبراهيم، في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، الذي يفرض نفسه على أي دارس لنقد الروائي من جهتين: جهة ظهوره المبكر في العالم العربي، حاملاً لونا نقدياً جديداً يعتمد على الدراسات اللغوية الحديثة. ومن جهة كونه عبارة عن كتاب نظري في المقام الأول، فالجانب النظري فيه يشغل أكثر على من نصف صفحاته، وإن كان هذا الجانب النظري تتخلله بعض التطبيقات التوضيحية العابرة.

غير أن هذا الكتاب يطرح مشاكل كثيرة بسبب ما يلاحظ بين الحين والآخر من ميل إلى التعميم. واستخدام التأملات الذاتية وبعض التعابير والمصطلحات، التي تستوقف كل ناقد متخصص. ومن هذه المصطلحات مفهوم: "المعنى الدلالي"، الذي استخدمته الناقدة كمقابل للمعنى العادي. وهي تقصد بالمعنى الدلالي كل معنى ينتج عن الانزياح في اللغة، والمعروف أن النقاد المتخصصون يتداولون مصطلحات دقيقة بهذا الصدد منها المعنى المجازي، أو الاستعارة، أو الانزياح، أو الإيحاء.

وفي معرض حديثها عن "سوسير" تتحدث عما يسمى النظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً وصفياً، وهي تشير بهذا الصدد إلى ما قصد به "سوسير"، عندما نظر إلى اللغة بوصفها ذات علاقة تزامنية. ويبدو أن الكتاب يوحي من خلال عنوانه بتوجه لغوي لساني خالص في الدراسة الروائية. غير أن مقدمة الكتاب تقدم توضيحات تحدد بدقة طموح، وموقع الرؤية المنهجية للكاتبة، فهي تنطلق من ضرورة علاقة الفن بالمجتمع، وأن الفن أيضاً هو رسالة ذات لغة خاصة بين الفنان ومتلقي فنه. (١٦)

أما الناقدة المصرية "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرواية"، تتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل نص روائي عربي، كما أنه يفرض نفسه بسبب الوضوح النسبي لمقدمته المنهجية، مما يسهل مهمة الحوار، والمحاسبة في ضوء المقارنة بين التنظير من جانب، والممارسة من جانب آخر.

تخصص الناقدة سيزا أحمد قاسم المدخل والتقديم من كتابها للحديث عن

أشكال الدراسة المقارنة، وعن المنهج الذي ستنظر به إلى موضوعها. اعتبرت الكاتبة الممارسة النقدية المقارنة، تناولاً متميزاً من بين أشكال الممارسة النقدية الأخرى، وهنا تستفيد الناقدة من الباحث الألماني "أوستين ألرايش"، الذي يرى أن الأدب المقارن ليس علماً قائماً بذاته، وإنما يجب أن ينظر إليه كفرع من الدراسات الأدبية له تخصصه المتميز، وليس له منهج خاص بل يتبع مناهج البحث في الأدب عامة. وتلاحظ الناقدة سيزا قاسم أن النقد المقارن، اتخذ أشكالاً ثلاثة تبعاً للمنهج المستخدم في كل شكل: التاريخ الأدبي المقارن – التراجم الأدبية المقارنة – النقد التطبيقي المقارن.

وبحكم أن الناقدة تختار الاهتمام بالشكل الثالث، أي بالنقد التطبيقي المقارن، فهي ترى أنها مدعوة إلى الإستناد إلى المنهج البنائي، وتبعاً لذلك فلن تهتم بالدراسة الخارجية للرواية وإنما بالدراسة الداخلية. ومع أنها لا تنكر وجود الارتباط بين الرواية والمجتمع، إلا أنها تقصي هذا الجانب من اهتمامها، بدعوى أن معالجته هي اختصاص علم الاجتماع الأدبي. ولكي تحقق الناقدة غايتها من الدراسة المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، وهي تحديد أوجه الشبه والاختلاف بينها وبين نصوص روائية غربية، من خلال الأساليب والتقنيات والمفاهيم المستخدمة، إلا أنها رجعت إلى النقد الشكلاني الروسي، والنقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي الفرنسي، واعتمدت بشكل خاص على أعمال الناقد الفرنسي "جيرار جينيت"، ثم على بعض أعمال الناقد الروسي "بوريس إزبنسكي". (١٧)

أما "غادة السمان" من سوريا، فقد عاشت جنون الإبداع وواقعيته، فكسرت بذلك صقيع الجليد، وزرعت في بستانها العديد من المؤلفات في مختلف الأجناس: الرواية، القصة، الرحالات، المقالة، الرسائل.

لكن رحلة الأديبة لا تلخصها عناوين كتبها، فالأديبة رحالة واعية ذات موقف وطني من الإنسان والوطن والمرأة والرجل.، تروي الرحلة التي لا تنتهي، عبر اغتراب الإنسان إلى جذور الانتماء المشبع بالوعي والهوية، حين تضاء بأنوار العقل وإشراق القلب. لقد ترجمت الكثير من أعمال غادة السمان إلى اللغات الأخرى: الإسبانية، والألمانية، الروسية، الإنجليزية، الإيطالية، الفرنسية، الصينية، الفارسية، البلغارية. ويقدم هذا بحد ذاته شهادة لواحدة من ألمع الأديبات العربيات.

تعد السمان قلما بارزا في النقد النسوي العربي، بحيث تقر بأن مساحة الحرية أمام الأديبة الأنثى، لا توازي مثيلتها لدى الأديب الرجل. وتحرص بشكل خاص في الأدب الذي تكتبه نساء، على عدم استيراد أمراض الذكورة التاريخية.

في حياة غادة السمان كإنسانة وأديبة جرأة كبيرة، على قول ما لا تحرص بعض النساء أو الرجال على إخفائه. لقد نشرت رسائل غسان كنفاني الغرامية الموجهة لها، وأقرت بحرص شديد، أنها تلقت رسائل عشق كثيرة من أدباء كبار ومن سياسيين، وأعلنت أنها سوف تنشر هذه الرسائل، ولا يستطيع أحد الوصول إليها أو إحراقها. ولا تخفي غادة السمان أنها لا تستطيع التخلي عن عطورها الأنثوية، ولا قوارير المحبة التي جمعتها. الجرأة التي تميزت بها غادة السمان هي الوجه الآخر للصراحة والشفافية، ولم تكتب السمان عن مشاكل المرأة من منظور أنثوي، بل من زوايا إنسانية. (١٨)

أما "فاطمة المرنيسي" من المغرب، درست في أمريكا وفرنسا، وتعمل أستاذة باحثة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي، جامعة محمد الخامس بالرباط، وهي أيضاً عضو في المجلس الاستشاري لجامعة الأمم المتحدة. تكتب بالإنجليزية والفرنسية، وقد ترجمت العديد من مؤلفاتها إلى اللغة العربية. تشرف على عدة من مجموعات للبحث السوسيولوجي، وعلى عدة سلاسل للإصدارات الخاصة بحقل المرأة والسوسيولوجيا، منحت عدة جوائز تقديرية.

من الحريم إلى التراث راحت فاطمة المرنيسي تبحث مع ابن رشد، في الكيفية التي يمكن بواسطتها إخراج المجتمع العربي من مأزقه المستفحل، وطمحت المرنيسي بأن تحتل المرأة العربية مكانتها، أسوة بالرجل على رأس الهرم الاجتماعي والسياسي، اسوة أيضاً ببنازير بوتو الباكستانية وتشيلر التركية. وهي تعزو هذا التخلف في موقع المرأة في بلادنا من الخوف العربي الرسمي والشعبي من الديمقراطية والحداثة. ولهذا فهي تدعو إلى تحديث المجتمع العربي الإسلامي، على قاعدة أخلاقية، وطنية، وعلمية.

انطلقت الكاتبة والمفكرة "فاطمة المرنيسي" من مصطلح "الحريم" في دراساتها في الفكر الديني والاجتماعي، كما تنطلق من مواقع فكرية حداثية، مطبقة مشروعها ودراساتها في تاريخ المجتمعات الإسلامية، ومفيدة أيضاً من المنهجيات الغربية،

ومستوعبة هذه الدراسات والنزعات والمناهج الفكرية، التي نظرت في الفكر العربي عامة ومن ضمنه الفكر النسوي، أو دراسات المرأة، وخاصة المنهجيات المادية الجدلية والراديكالية، والتي لا تعني فقط مجرد أحداث تغيير ما، بل وأيضاً ضبط هذا التغيير والتحكم فيه لتدفع حركة التاريخ إلى الأمام. (١٩)

فقد انطلقت المرنيسي من موقع أن قضية المرأة في المجتمع العربي، من أبرز المسائل المعروضة على ساحة الفكر العربي في المجتمع العربي، وأن علاجها من مختلف الزوايا مفتاح الحل لكثير من العقد الأخرى، وأن النظر في المفاهيم والأحكام المفسرة من القرون الوسطى، ما تزال سائدة وكأنها حقائق أزلية، مع أنه يمكن تفسيرها باتجاه تقدمي إنساني. وترى أيضاً أن أية سلطة في المجتمع هي ككل سلطة، لا بد وأن تبرر وجودها بالمعطى الفكري الديني، ولا بد أيضاً أن تواجه بقوى مقابلة رافضة، أو معارضة للتوجهات التي تمثلها الدولة أو السلطة، والتي تنزع من خلالها إلى صيغ تثبيت لمصالحها وامتيازاتها.

إن بحث المرنيسي في مكانة المرأة السياسية في الفكر الإسلامي، لم يكن بحثاً في التراث للدفع به إلى حالة الحضور بقدر ما هو حفر في البنية الفكرية والمعرفية، والتي لا تقف موقفاً جنسويا من قضية المرأة وموقفها السياسي بقدر ما تفند هذا الموقف وتعطيه ما يستحق من التمحيص إن سلباً أو إيجاباً، فحتى وهي تبرز نماذج النساء والسلطانات اللواتي وصلن سدة الحكم، واللواتي ما إن مارسن الحكم والسياسة وحصلن على السلطة، حتى مارسن فظاعات لا يحسدن عليها، معتمدات على نفس التبرير السياسي الذي اعتمده الرجل السلطان الحاكم، أي بالقوة الشرسة.

إن المرنيسي في بحثها الدؤوب في التراث عبر منهجية اجترحتها، واجتهدت في تطبيقها على النصوص الدينية والأحاديث النبوية الشريفة، وفي تبيان تعدد وجهات نظر المؤرخين والمفسرين، وفي الربط بين كل تلك المساجلات، إنما أرادت أن تشير إلى مسافة ما بين الإسلام الروحي والديني في صورة نصوصه النقية، التي أعلت من شأن المرأة، وجعلتها على المستوى الإنساني مساوية للرجل، وبين التطبيق السياسي الذي ارتبط بالدولة الإسلامية في عصور ازدهارها سلبياً وإيجاباً، ابتداءاً من العصر الذهبي وحتى عصور الدويلات الضعيفة المستلبة سياسياً. (٢٠)

تربط المرنيسي في خطابها النقدي بين المرأة وجسدها الرامز للإغواء المهدد

بالفوضى الاجتماعية المتوقع إحداثها، إنما تشير إلى أسطرة الإغواء الأنثوي أو إغواء الجسد المؤسطر، رابطة هذه المسألة بالاعتقاد الذي يسود في المغرب العربي بعائشة قندشية، المرأة الحية ذات الشكل المفزع، التي تسبب الخوف للرجال لأنها شهوانية، وهوايتها المفضلة هي اعتراض الرجال في الطرق والأماكن المظلمة لتستلب رجولة الرجال. والكاتبة هنا وعبر هذا الطرح لارتباط المرأة بالإغواء، إنما تناقش مقولات بنية وعي تراكمت منذ آلاف السنين، وفي هذه المقولات إدانة لأخلاق المجتمع الأبوي.

تدخل الميثيولوجيا حيز الذاكرة الجمعية، لتجعل المرأة التي تحاكي عائشة قندشية، وهي رمز يشبه الغولة في تراثنا الشعبي رمزاً للمرأة المخيفة السلبية، التي تؤذي الآخرين وتسلبهم رجولتهم. (٢١)

وبعد فإن الناظر في مشروع المرنيسي الفكري والاجتماعي سيخرج بالتوصلات التالية:

يتنوع مشروع المرنيسي الفكري والاجتماعي، ويتعدد على أكثر من محور، وأكثر من تجربة كتابية، فهي ابتدأت بالبحث والتنقيب في الفكر الديني، ثم في السائد من المنظومة القيمية الاجتماعية. وأخيراً على محور النقد الأدبي من خلال مناقشة صورة شهرزاد في الأدب الغربي في كتابها "العابرة المكسورة الجناح".

إن تجربة المرنيسي المتنوعة ما بين الفكر الديني والسياسي والاجتماعي، وفكر اللقاء الحضاري، مع الغرب، إنما تؤسس لدراسات مهمة في النقد النسوي، وتتبدى أهميتها في البحث عن علل انحطاط القطاعات النسائية في المجتمعات العربية.

وفي عام ١٩٨٧ عقدت ندوة رعتها الجامعة العربية في باريس، بعنوان "المرأة اللبنانية شاهدة على الحرب"، تمخض عنها عام ١٩٩١ فكرة إنشاء تجمع للنساء الباحثات والأكاديميات اللبنانيات، ويهدف التجمع إلى جمع الباحثات، وخلق أطر التبادل الثقافي والفكري بينهن، ودعم إنتاج الباحثات اللبنانيات والدفاع عن حقوقهن، وكذا تشجيع الباحثات الناشئات، ويصدر عن التجمع سنوياً كتاباً متخصصاً. لقد كثرت الأسماء التي مارست هذا النوع الجديد من النقد في الخطاب العربي، في تجمع الباحثات اللبنانيات. (٢٢)

ومن الوجوه البارزة في النقد النسوي:

دلال البرزي: دكتوراه في علم الاجتماع الديني (الحركات الإسلامية العربية) من السربون، تعمل أستاذه في الجامعة اللبنانية لها: غرامشي في الديوانية – في محل المجتمع المدني من الإعراب. دنيا الدين والدولة. أخوات الظل واليقين، إسلاميات بين الحداثة والتقليد. ولها العديد من الأبحاث، وهي عضو في تجمع الباحثات اللبنانيات.

سلوى بكر: أديبة ومديرة تحرير مشاركة في كتاب هاجس للمرأة، من مؤلفاتها: العروبة الذهبية لا تصعد إلى السماء. أرانب. إيقاعات متعاكسة. وهي عضو في تجمع الباحثات اللبنانيات.

نهى بيومي: دكتورة في الأدب الفرنسي المقارن، خريجة السربون، حول صورة السوريالية من خلال مذكرات السورياليين. استاذة للأدب الفرنسي في الجامعة اللبنانية، شاركت في كتاب: المعرفة والسلطة، مؤلف جماعي. ولها أبحاث عدة حول المرأة وتغير دورها في الحرب، ودراسات ذات طابع أدبي.

ليزا تراكي: أستاذة مشاركة في علم الاجتماع، وعضو في برنامج دراسات المرأة في جامعة بير زيت في فلسطين. لها مقالات عن الإسلاميين في الأردن وقضية المرأة، ومقالات حول المرأة الفلسطينية، وتطور الوعي لدى الفلسطينيين.

فاديا حطيط: دكتورة في علم النفس من السوربون، تعلق عملها بالتربية الأخلاقية والدينية في الأسرة في المجتمع اللبناني. أستاذة في الجامعة اللبنانية، تهتم في دراساتها بمواضيع الأسرة والمرأة والطفل، لها دراسات حول الأسرة والتهجير. تهتم حالياً بموضوع سمات الأدوار الاجتماعية في أدب الطفل.

نجلاء حمادة: دكتورة في الفلسفة، حول علم النفس "غريزة الموت عند فرويد ولاكان" من جامعة جورج تاون. لها مؤلفات باللغتين العربية والإنجليزية عن الحرية والسلطة من الناحيتين الفلسفية والتطبيقية. كذلك لها كتابات حول شخصية المرأة في المجتمع البدوي مقارنة بالمجتمع المديني المعاصر، صدرت لها دراسة تبحث في تسبب صمت النساء مؤخراً في ضياع حقوق منحهن إياها الإسلام.

نادیا رمسيس: أستاذة في الاقتصاد ومديرة مركز القاهرة لدراسات التنمية، كتبت في مجالات التنمية العربية والأنثية ودراسات النوع، وقامت بكتابة وتحرير كثير من المؤلفات منها: حياة المرأة وصحتها، المرأة العربية والعمل، الوضع الراهن ومتطلبات التنمية، المرأة المصرية بين القانون والواقع.

مارلين نصر: أستاذة في علم الاجتماع السياسي في الجامعة اللبنانية، حالياً باحثة متفرغة، ضيفة في الجامعة الأمريكية في القاهرة، من مؤلفاتها: الغرباء في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية. صورة العرب والإسلام في الكتب المدرسية الفرنسية. التصور القومي العربي في خطاب جمال عبد الناصر. (٢٣)

ومن الناقدات البارزات "نازك سابا يارد"، تخصصت في الآداب العربية والأدب المقارن، أستاذة جامعية، كتبت أيضاً كتباً مدرسية لطلاب الثانويات والجامعات، وكذا مقدمات نقدية لكل من مؤلفات جبران خليل جبران، بينت المؤثرات الفنية والفلسفية والسياسية والاجتماعية في جبران، وكتبت عن شوقي وابن الرومي وإلياس أبو شبكة، معرفة ببيئاتهم وسيرهم وشخصياتهم كما تجلت في إنتاجهم الأدبي، تهدف من وراء ذلك استجلاء مكامن الجمال في أدبهم، ومعرفة سر خلوده بعين ناقدة موضوعية مدققة. وألفت كتابها "الرحالون العرب وحضارة الغرب"، يتناول الصراع الفكري والحضاري بين العرب والغرب. (٢٤)

وفي النقد النسوي الجزائري، برزت كوكبة من الناقدات من مثل: زهور ونيسي، وآسيا جبار، وزينب الإبراهيمي، وخديجة لصفر خيار، وأحلام مستغمانمي، وزينب الأعوج، وربيعة جلطي، وآمنة بلعلى، وآسيا موساوي، وعمارية بلال، ونبيلة بوطاجين، والجازية فرقاني.

أما زهور ونيسي، فقد مارست المقالة الأدبية والصحفية بنوعيها، خلال الثورة، وزمن الاستقلال، وما زالت تجمع بين الأجناس الأدبية: القصة، الرواية، المقالة. وكان لها الكثير من المقالات، التي يمكن أن تجمع في أكثر من مقال، وخاصة أن مجلة "الجزائرية" التي كانت تشرف على تحريرها، تحتاج شهرياً إلى افتتاحية تتناول فيها موضوعاً من الموضوعات، إضافة إلى ما تكتبه في الصحافة الوطنية، مما أدى إلى تنوع المضامين الفكرية لمقالات "ونيسي"، وأهم ما جاء فيها: الوضع العام للمرأة، قضايا اجتماعية، أحاديث في الفن والأدب.

فعن الوضع العام للمرأة، تعرضت الأديبة في أغلب مقالاتها وأحاديثها إلى دور المرأة في كل مجالات الحياة. وعندما تبنت قضاياها، كان لزاماً عليها أن تسعى إلى تعليمها، وخروجها من الجهل، فتدعو إلى الحملات التطوعية، لتعليم النساء في الريف، ليكون للمرأة شرف الزحف مع الجموع المنتصرة من مرحلة التحول إلى مرحلة الانطلاق. (٢٥)

ولذلك نرى زهور ونيسي في السنين الأولى للاستقلال، تدعو إلى تكوين منظمة نسائية تتولى قضايا المرأة الجزائرية، مما يكفل لها الحركة في الإسهام النضالي من أجل حياة أفضل لها ولمجتمعها وبلادها. وتحقق للمرأة (الاتحاد العام للنساء الجزائريات)، ومن خلال هذا الاتحاد شاركت المرأة في القضايا الوطنية والاجتماعية والسياسية.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -اعتدال عثمان: التراث المكبوت في أدب المرأة، مجلة دفاتر نسائية، العدد٢، الجزائر - ١٩٩٣، ص: ١٢ ، ١٣.

٢ -عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢- ١٩٨٠، ص: ٢٣.

٣ -نوال السعداوي ووهبة عزت: المرأة والدين والأخلاق، دا رالفكر المعاصر، بيروت، دمشق - ٢٠٠٠، ص: ١٠٧.

٤ -المرجع السابق، ص: ١٢٢.

٥ -عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، ص: ١٣ ، ١٤.

٦ -طارق الفرح: رائدات ومواقف، مجلة تايكي، عدد خاص بالفكر النسوي، الأردن، ٢٠٠٣، ص: ٨٥.

٧ -المرجع السابق، ص: ٨٦.

٨ -رغداء مارديني: وداد السكاكيني، دار الفكر، دمشق، ص: ٤، ٥.

٩ -نفيسة الرفاعي: روز غريب، المعلمة، الأديبة، الإنسانة، كتاب باحثات، يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، الكتاب الثاني - ١٩٩٦، ص: ١٥٧ ، ٢٥٩.

١٠ -لطيفة الزيات: تجربتي في الكتابة، شهادة، صاحب البيت، دار الهلال - ١٩٩٢، ص: ١٢١.

١١ -لطيفة الزيات: شهادة على العصر، شهادة على الذات، مجلة نضال الشعب، دمشق، العدد ٥٤٨، كانون الأول، ١٩٩٠، ص: ٢٨.

١٢ -نازك الملائكة: التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين، بيروت - ١٩٧٤، ص: ٣٦.

١٣ -خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت - ١٩٦٣، ص: ٧٨.

١٤ -نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٨٢، ص: ١٦.

١٥ -المرجع السابق، ص: ١٨، ١٩.

١٦ -نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، النادي الأدبي،

الرياض – ١٩٨٦، ص: ١٤٢.

١٧ –سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة – ١٩٨٤، ص: ١٢٣.

١٨ –موسى السيد: غادة السمان الأدبية، دار الفكر، دمشق – ٢٠٠٢، ص: ٥.

١٩ –فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص: ٢٣.

٢٠ –المرجع السابق، ص: ٥٦.

٢١ –رفقة دودين، تجربة فاطمة المرنيسي، مجلة تايكي، العدد ١٢، عدد خاص بالفكر النسوي – ٢٠٠٣، ص: ٣٨.

٢٢ –عزة بيضون: تجمع الباحثات اللبنانيات، كتاب الثاني – باحثات – ١٩٩٦، ص: ١٢.

٢٣ –أنظر، كتاب – باحثات – الثالث، ١٩٩٧، ص: ٤٠٨.

٢٤ –نازك سابايارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب، دار نوفل، بيروت، ط٢–١٩٩٢، ص:٨٩.

٢٥ –أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات آمال، الجزائر – ١٩٨٢، ص: ١٠٠، ١٠١.

الفصل الثاني

مدارات الحداثة.. تقويض الخطاب

معالم النقد الجمالي الجديد
في تجربة الناقد إحسان عباس

مقاربة أولية

يعتبر هذا المنهج الجمالي العمل الأدبي خلقاً لغوياً، أو معادلاً لغوياً للواقع، وهو ينطلق من الرؤية النصية في دراسة الإبداع الأدبي، كما يتعامل مع مفاهيم الرموز والأساطير المبثوثة في سياقه.

لقد كثر أنصار هذا المذهب في الوطن العربي، بحيث يمكن القول إن طابعة غلب على معظم الأبحاث الجامعية. كما تداخلت أعمال أصحاب هذا المنهج بين المناهج الفنية الأخرى، ولهذا السبب بات من الصعب حصر أصحاب هذا المنهج في النقد العربي المعاصر، ومن ثم لا مفر من الاعتماد على "الانتقائية" في اختيار الناقد الراحل الموسوعة الأستاذ الدكتور "إحسان عباس".

وتتجلى معالم النقد الجمالي وتأثير إليوت ومدرسة النقد الجديد الأنجلوساكسونية في كتابات "إحسان عباس"، الذي ولد في قرية "عين غزال" بفلسطين عام ١٩٢٠. درس بالكلية العربي بالقدس – الكلية الأمريكية سابقاً – بعد أن تخرج في جامعة القاهرة، زاول التدريس بإحدى المدارس الأمريكية "مدرسة العائلة المقدسة"، كما عين أستاذاً بالجامعة الأمريكية ببيروت، وفي جامعة الخرطوم بالسودان وبالجامعة الأردنية. تمرس بأجواء الكتابة والتأليف والتحقيق والترجمة، والواقع أن ما قدمه إحسان عباس للمكتبة العربية من دراسات وتراجم وتحقيقات، تعجز عنه مؤسسات وهيئات ثقافية، وكان جهده خلال أربعين عاماً جهداً عظيماً، نوهت به المحافل والمؤتمرات العلمية والأدبية. يتميز بجهد موسوعي – على غرار النقاد الجدد الأمريكيين – ومن الحضور الشامخ في ساحة النقد والدراسة للاتجاهات والحركات المعاصرة.

لقد كان إحسان عباس واحداً من جيل العمالقة الكبار في الثقافة العربية في القرن العشرين، سيرته الشخصية تلخص سيرة العديد من المثقفين العرب، الذين تفتح

وعيهم على الصدام بين العرب والغرب. كانت دراساته النقدية فتوحات في البحث عن منهج نقدي، يستطيع الموازنة بين حاجات العصر الملحة في مساءلة الذات، وبين التجربة النقدية الحديثة في النظرية الأدبية، حيث كان واحداً من روادها في زمن مبكر. من هنا عمد إلى تعريف القارئ العربي بالمناهج النقدية الحديثة. وفي الوقت ذاته عمد إلى اكتشاف أسئلة النقد الحديث في بطون كتب النقد التراثية، هكذا جاءت دراسته عن مناهج النقد الأدبي القديم عند العرب، محاولة رائدة ربما لم تفلح أية محاولة أخرى في تخطيها.

ويعد إحسان عباس واحداً من أهم النقاد العرب خلال القرن العشرين، حيث واكب بزوغ حركة الشعر الحر في نهاية أربعينات القرن الماضي، وأصدر واحداً من أهم الكتب النقدية عن حركة الشعر الحديث مركزاً فيه على "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث". أصبح في بداية الخمسينات من بين الوجوه النقدية البارزة في الوطن العربي. وقد أصدر في الستينات واحداً من كتبه النقدية الأساسية "بدر شاكر السياب"، كما أصدر في نهاية السبعينات كتابه الأهم "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، وكتابه في الأدب المقارن "ملامح يونانية في الأدب العربي".

إحسان عباس الموسوعة المتحركة بين الأصالة والمعاصرة:

يعد إحسان عباس أديباً موسوعياً؛ ألف عدداً من الكتب في الأدب والنقد والترجمة وتحقيق المراجع التاريخية، وكان لامعاً في كل هذا، وألف في التاريخ، الموضوع الذي صرح أكثر من مرة أنه يعشقه، فلو لم يشتغل في الأدب لاشتغل في التاريخ. وقد كان في الحقيقة أقرب في معظم ما كتبه إلى مؤرخ الأدب القدير، الذي يربط الحقائق بعضها إلى بعض، محاولاً الوصول إلى الأعماق التي تحركها. شغف بالتعرف على تاريخ وأدب الأندلس، الذي كان واحداً من الموضوعات الأثيرة إلى نفسه، كان أهم متخصص في تاريخ الأدب الأندلسي، وقد أنجز كتابه الضخم "تاريخ الأدب الأندلسي" في جزأين، وحقق أهم المصادر من المكتبة الأندلسية. (١)

راح إحسان عباس يرمم فتوق الكتب التراثية تحقيقاً وإعادة قراءة، فكان أن أعاد تحقيق دوائر معارف كاملة مثل: وفيات الأعيان، وفوات الوفيات، ونفح الطيب، ومعجم الأدباء وغيرها من أمهات الكتب التراثية، فضلاً عن جمعه وتحقيقه لدواوين

العشرات من الشعراء.

ذروة إنجازه كانت في الخمسينات والستينات والسبعينات، حيث حقق عدداً هائلاً من مكتبة التراث، وأصدر مؤلفاته النقدية الأساسية، وترجم عن الإنجليزية مجلدات عديدة عن الأدبين الإنجليزي والأمريكي. ومن بينها: "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" لستانلي هايمان، وكتاب ماثيسن عن "ت.س.إليوت"، وكتاب كارلوس بيكر عن همنجواي "الكاتب فناناً"، و"مقالة في الإنسان" لإرنست كاسيرر عن نقد كانط. هذا الكتاب يتحدث عن فلسفة كانط النقدية، وصعوبة ترجمة الكتاب تتمثل في كونه طبعة مختصرة، مأخوذة من ثلاثة مجلدات من المحضارات التي ألقاها المؤلف أثناء الحرب العالمية الثانية، ولكون كاسيرر نفسه لم يكن يعرف إلا القليل من الإنجليزية، فقد اعتمد في الطبعة الإنجليزية على مساعديه.

لم يكتف إحسان عباس بالكتابة النقدية أو تحقيق أمهات الكتب العربية، أو ترجمة الكتب الكلاسيكية في النقد الأنجلوساكسوني، بل انصرف إلى ترجمة رواية الكاتب الأمريكي الشهير هرمان ميلفيل "موبي ديك". وقارئ الترجمة يجدها تضاهي الأصل في جماله وسلاسته، وبنيته المركبة وتنوعه الأسلوبي، وقدرته على عرض مستويات لغوية مختلفة، تتناسب والشخصيات والتي يحتشد بها العمل الروائي. ففي الصفحات التي تزيد عن التسعمائة صفحة، يجلو المترجم روح هذا العمل الروائي البديع، الذي ينتقل من لغة الحياة اليومية في النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى لغة الكتاب المقدس، ويعيد صياغة مقاطع مسرحيات شكسبير، ويدمج التأملات بلغة الوصف التفصيلية.

لقد تمثلت المعضلة الكبرى في ترجمة "موبي ديك"، في عدم وجود معاجم عربية تتعرض للمصطلح البحري، مقارنة بالقواميس الإنجليزية. ولهذا بدأ إحسان عباس في البحث المحموم عما تتضمنه المعاجم العربية من مصطلحات بحرية ممكنة، ولسوء حظه لم يعثر على الكثير منها، إذ لم يكن لدى العرب تجربة ممتدة في عالم البحار ".. وعلى أية حال فإن ترجمتي موبي ديك، جعلتني أشعر ببعض الرضى لكوني نقلت إلى العربية إحدى الكلاسيكيات الكبرى في الأدب العالمي". (٢)

تنقل إحسان عباس بين حقول المعرفة، فأنتج ما يزيد عن خمسة وعشرين مؤلفاً بين النقد الأدبي والسيرة والتاريخ، وحقق ما يقارب اثني وخمسين كتاباً من كتب

التراث، فضلاً عن اثني عشر ترجمة لعيون الأدب والنقد والتاريخ العالمي. وهنا أبرز إنتاجه:

زادت المؤلفات عن عشرين كتاب أبرزها: الحسن البصري، سيرته، شخصيته، آراؤه وتعاليمه – فن الشعر – عبد الوهاب البياتي – فن السيرة – أبو حيان التوحيدي – الشريف الرضي – العرب في صقلية – تاريخ الأدب الأندلسي – تاريخ ليبيا – بدر شاكر السياب؛ دراسة في حياته وشعره، تاريخ النقد الأدبي عند العرب – من الذي سرق النار، مقالات ودراسات – تاريخ دولة الأنباط – عبد الحميد الكاتب، وما تبقى من رسائله – تاريخ بلاد الشام، منذ ما قبل الإسلام – سيرته الثقافية في كتاب "غربة الراعي" – ديوان شعري "أزاهير برية".

له في التحقيق ما يزيد عن أربعين كتاباً أهمها: رسالة في التعزية لأبي العلاء المعري – خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني – رسائل بن حزم – جوامع السيرة لابن حزم – ديوان لبيد بن أبي ربيعة – نفح الطيب المقري – وفيات الأعيان لابن خلكان – معجم الأدباء لياقوت الحموي.

أبرز ترجماته: فن الشعر لأرسطو – يقظة العرب لجورج أنطونيوس – دراسات في حضارة الإسلام للسير هاملتون جب – موبي ديك لهرمان ملفيل.

وتبرز في سيرته ومذكراته "غربة الراعي"، روح الفنان الشاعر الناقد. ويمكن القول بأن "غربة الراعي"، تمثل وبكل موضوعية إضافة جادة إلى الأدب العربي، وبالتخصيص في جنس السيرة الذاتية. والقول بالإضافة يتمثل في الصيغة المختارة لسرد الوقائع الحياتية ومحطات إنتاج الفكر والمعرفة، إلى القيمة التي تحظى بها الوقائع، إذا علمنا أن شخصية "إحسان عباس" تركت أثرها البارز في الأدب العربي: نقداً، تحقيقاً، إشرافاً، وإبداعاً وفق المساق في السيرة. ويحق القول بأن الخلفية النقدية المستودعة في كتابه النقدي "فن السيرة" من العوامل التي أدت إلى استواء السيرة على الصورة التي جاءت بها. إنها سيرة الإنجاز الشعري والنقدي، وسيرة تذوق الجمال، الذي حفلت به الطبيعة وامتازت به المرأة.

إن قراءة "غربة الراعي" تقودنا إلى استخلاص السيرة الذاتية – نقدياً وجمالياً – وهي تحوي العناصر الفنية النقدية لمكونات فن السيرة؛ من تدرج زمني، ومراعاة

السياق، وسرد الماضي والأحداث بكل موضوعية. فالوعي بجنس الكتابة متحقق في "غربة الراعي"، ذلك أن الكاتب ناقد بالدرجة الأولى، وخبير بقراءة الإبداع الروائي، وعلى إلمام بتقنياته، وهو ناقد يحقق هذا الإنجاز العظيم في أدب السيرة الذاتية. (٣)

إن ما يهيمن على مستوى البناء اللغوي للنص "شعرية اللغة"؛ فالمؤلف والراوي والشخصية التاريخية والتداول، بقدر ما أولى العناية للفكري والمعرفي، ركز على إنتاج كتابة وتحقيق شرط الجمالية، وما يعرف بالنقد الجمالي. تتمثل جمالية وشعرية اللغة على مستوى الوصف، انطلاقاً من التركيز على وصف الطبيعة، حيث تداخل وعي الطفل الصغير بوعي إحسان الكاتب، الأخير هو الحاضر، فيما الطفل هو الماضي، وليست الاستعادة إلا تمثل الحاضر للماضي. (٤)

يقود ما انتهينا إليه إلى ملامسة حدود الوعي النقدي الجمالي بالكتابة في "غربة الراعي". والأصل أن هذه الملامسة لن تتحقق إلا من منطلقين: منطلق المقروء، ومنطلق الوعي بلحظة الكتابة عبر خاصيات جمالية. إن استقراء النص المتفاعل معه يضعنا أمام: النص الديني، حيث انفتحت "غربة الراعي" على المقدس، وبالتالي المرجع بالنسبة لكافة النصوص. والنص الحكائي، والدعوة إلى مشاركة الراوي والاستماع له. (٥)

وتبرز الشخصية في "غربة الراعي" متعددة الجوانب والاهتمامات، شخصية المفكر، الشاعر، الناقد، المترجم، المحقق، المدرس، الأستاذ الجامعي، الإنسان المنفي المغترب. على أن دلالة شخصية المفكر، لم تكتسب قوتها ومناعتها إلا بالاحتكاك مع أعلام الفكر والأدب، هؤلاء الذين تعرف عليهم "إحسان عباس"؛ سواء عن طريق التعامل والتعاون، أو في حالة زيارة بلدانهم. فكان من هؤلاء: شوقي ضيف، أحمد أمين، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، يحيى حقي وعلال الفاسي، في حين أن جبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، كانا معاً من المشاركين له في الصف الدراسي.

إحسان عباس الناقد الجديد:

لقد أخذت تتشكل لدى إحسان عباش الذائقة النقدية الجمالية من خلال تلخيصاته وترجماته لأهم النظريات النقدية الغربية التي راجت في زمان تكونه

الفكري، فتفتحت ملكته على النقد الجديد الأنجلوساكسوني وأعلامه، ويفتح أفق النقد العربي على اللحظة المعاصرة في العالم. على أن الدراسة المبكرة التي كرست إحسان عباس ناقداً حداثياً أصيلاً بحق، هي الدراسة التي نشرت عام ١٩٥٥ بعنوان "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث"، في هذه الدراسة الناقد يرصد ظاهرة الشعر الحديث، ويترقب بوادرها الأصيلة ليواكبها بالتحليل والتفسير والمقارنة. وقد أصبح النقد المقارن ركناً أساسياً في نقده للشعر، لمعرفته أن الشاعر المجدد لا بد أن يكون على صلة بينابيع الإلهام الأوروبي، وإيماناً منه بأن تجديد الشعر العربي بحاجة إلى أن يمتح من تلك الينابيع، يبدأ بالبحث عن مبادئ المدرسة التصويرية في شعر البياتي مقارناً، فالتصويريون يخلعون عن الكلمة كل ما يمكن أن يتصل بها من إثارات عاطفية، في أن اللفظة في صور البياتي لا تقف بذاتها بل تسندها إيحاءاتها من جهات متعددة. والغاية النهائية للصورة حين تكتمل، هي التي تشبع كل لفظة بالإيحاء. والخلاف الآخر أن التصويريين يستخدمون الرسم للرسم، أما البياتي فله غايات أخرى. الطرفان واقعيان وضد "اللفظة" الشعرية المترفة، مما صبغ شعر البياتي بأصباغ جديدة، ولا يقف الشبه بين البياتي والتصويرين عند بعثرة الأجزاء وبث الخطوط، التي تبدو متباعدة في الصورة، وإنما يتعدى ذلك إلى مظاهر أخرى أوضحها وجود التكرار، كقصيدة "مسافر بلا حقائب".

إضافة إلى ذلك، فالبياتي ليس شاعر المدينة، وإنما هو في صورة ابن القرية، يرى نقائصها ويحس بآلام أهلها، لكن المنهج العام في قصيدة إليوت يرتكز إلى مرتبة الشعر، وإدخال لغة الحديث العادي في القصيدة، والاعتماد على الإيحاءات الرمزية، لكن هذا المنهج يؤثر في بناء قصيدة البياتي، وخاصة في ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق، الذي تزخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة، حتى تصبح لبنات منسجمة مع البناء العام. غير أن إليوت مؤمن وبائس من الحضارة الحديثة، أما البياتي فيبشر بفجر جديد ينبلج من الصراع في آسيا وإفريقيا. (٦)

إحسان عباس، وهو الشاعر الناقد —مثل إليوت– قدم بمنهجه الجمالي الكلاسي الجديد، وبحصه الدقيق المستفيض للمذاهب الجمالية الفنية، دراسات تحليلية، وتفريعات كبرى وغوص في البحث عن الجوهر والأصيل، والجدة والجديد في معانقته وملامسته للمسائل والمواقف الكبرى، وهي قضايا سبق أن عالجها إليوت

من مثل: الموقف من الزمن، ومن المدينة المعاصرة، ومن التراث، وغيرها من المواقف الوجودية الإنسانية. (٧)

لقد أحسن الأداء النقدي الجمالي في إبرازه لمنجزات القصيدة العربية الجديدة في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، وبغض النظر عن العاصفة التي أثارها الكتاب في أوانه، والانتقادات الكثيرة التي وجهت إليه، فقد مثل تصورات إحسان عباس، الذي ظل طوال مسيرته النقدية واقعاً تحت تأثير إليوت الناقد والواقعين في ظلاله من جماعة النقد الجديد في بريطانيا وأمريكا، حول مفهوم الشعر والفن والثقافة بصورة عامة.

في مقدمة كتابه هذا منهج أقرب إلى روح الشعر الحديث يتماشى مع حقيقته، مما دفعه إلى الوقوف عند النماذج ذات القيمة الفنية في حد ذاتها. وقد أصبح من المعروف أن الرواد العراقيين: الملائكة والسياب والبياتي، كانوا هم رسل تلك الثورة الشعرية بتأثير من الشعر الأمريكي والإنجليزي. وكانت ثورتهم في شكلها الأولي تمثل تخلصاً من رتابة القافية الواحدة وتنويعها في عدد السطر الواحد. وإنما الذي يميز هذه الحركة عن كل ما سبقها، أن اعتمادها للشكل الشعري الجديد أصبح مذهباً لا استطرافاً. والناقد يمنح قصب السبق للشاعرة نازك الملائكة في مقدمتها لديوانها "شظايا ورماد". ويلاحظ أن قيام امرأة بالثورة "دليل على أن حديث النفس، أصبح من مستلزمات التصور لحقيقة الشعر". (٨)

تعمد الناقد أن يكون فصل "الموقف من التراث" ذروة أبحاث الكتاب سعة وعمقاً. ربما لأن المؤلف استمد هذا التوجه متأثراً بنظرية إليوت "الموهبة والشعر"، ولعل إشكالية التراث وتعقيد تشعباتها، قد حفزته إلى جعلها محوراً لبحثه الجديد، ذلك أن الشاعر حين أخذ يتساءل عن مدى ارتباطه بالتراث أصبح على أبواب ثورة جديدة.

مقدمة هذا الفصل بالغة الأهمية في فرز عناصر المشكلة "إن الإنسان المعاصر، في ظل النوازع القومية المتعددة، قد انتقل من واقع التاريخ إلى تبني الأسطورة التاريخية، واستخدامها حافزاً في تقوية التكاتف الاجتماعي في الأمة الواحدة، وأن الثورة تخلق لنفسها أسطورة تاريخية متكافئة". (٩)

يعد الناقد إحسان استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، ويرجع ذلك إلى قابلية الأسطورة للتجسيد وإسقاطها على الحاضر، وقدرتها على التوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية؛ ومن آثارها إخراج القصيدة من العربية من الحيز الغنائي المحض إلى شيء من الدرامية. أما النتائج السلبية فيراها الناقد في قسر الأسطورة ضمن القصيدة، والإكثار من الإشارات إلى نماذجها. كل هذا وسم الشعر بطابع التقارب والتكرار، لذلك كان أغلب الشعر الأسطوري يدور حول دلالات ثلاث؛ منها التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواي "عوليس والسندباد". وقد أوجد أودونيس رمز عائشة، فأخذه البياتي وجعله يقوم مقام الخضر. والتعبير عن البعث والتجدد، ومن رموزه أدونيس وغينق والمسيح، وجعل خليل حاوي لعازر تنويعاً. والتعبير عن العذاب والآلام المعاصرة: المسيح وبروميثوس. (١٠)

اعتمد مناهج النقاد الجدد بأن قدم طرحاً نظرياً جمالياً فنياً، ترتبط فيه عناصر الموضوع بالشكل وتكون لحمته، تأتي الفكرة العامة عنده مفصلة إلى أقصى الحدود، يتم على ضوئها التحليل، وكشف الدلالات، وبيان العلاقات بين المستوى النظري ومدى التحقيق التطبيقي. يشير في كتابه "فن الشعر" إلى الاتجاهات والمدارس الجديدة في الشعر والنقد، ولا تكتفي تلخيصاته بالعرض للتصويريين والرمزيين والجماليين، وإنما يتوقف ملياً عند القصائد والبيانات، متأملاً مفاهيم الصورة والمخيلة، ومكانة الشاعر ومتفحصاً مفهوم الشعر، ويفرد لإليوت العديد من الصفحات وكذا ريتشاردز، فتكون هذه الخلاصات بمثابة مدخل إلى بروكس وبيرك ومظاهرة النقد الجديد. (١١)

يقوم بمحاولة تطبيقية لمنهج النقد الجديد في الشعر، فالقصيدة في نظره بما هي لا بما تقول، ببنيتها الفنية، وتركيبها اللغوي الجمالي الداخلي، ودلالتها الرمزية، لا يستطيع القارئ أن يتذوق قصيدة من القصائد إلا حين يتمرس بدقائق الشكل فيها. يطالب الشاعر تحويل موروثه الحضاري إلى رمز فني على طريقة إليوت. يجمع منهج إحسان عباس بين النظرية الجمالية والموضعية، مما جعله منهجاً يتسم بشيء من التكامل الفني المنشود في تعامله مع الإبداع والأدب؛ يعيد ترتيب عناصره بعيداً عن الواقع، ويمنحها – على طريقة إليوت – التكثيف ويمدها بالصور الجمالية، ويستغل المفارقات بحيث تجيء خلقاً جديداً، يختلف عن الواقع الأصلي. (١٢)

ويبين كتاب إحسان عباس "من الذي سرق النار" أن الناقد فعلاً يكون قد مر بتجربة ثقافية أوضحت له بعض مفاهيم النقد، وجانباً من رموز الأدب، وأضاءت في ذهنه مسيرة الأدب العربي الحديث منذ الخمسينات، على هدي التراث العربي والأدب الغربي منذ مطلع القرن العشرين على الأقل. ذلك أن النقد في جوهره تقص واع لهجرة الأفكار والأشكال الفنية وتأثيراتها المتبادلة في الحضارات المتباعدة. فإذا تمت محاصرة النص على هذا النحو من خارجه، أمكن التوغل في نسيجه واكتشاف الصناعات، التي تكون جمالية في مرحلة معينة، لأن لكل مرحلة مثلها الجمالية، التي تمليها ضروراتها الثقافية والتاريخية.

هذه النظرة الموسوعية تستلزم بالضرورة أن يقوم المنهج النقدي على محورين: المقارنة ورسم التطورات التي يجريها النص على مجمل سير الأدب. وقد رأينا أن الناقد يبدأ بمقارنة ديوانين لشاعر واحد، ثم يقارن بين شاعرين، وأخيراً هنالك المقارنة الصعبة بين شاعر عربي وآخر أجنبي. وفي هذا المضمار يجري ناقدنا مجلياً لا يدركه أحد من النقاد العرب — ليس في وفرة المعلومات ووضوح المفاهيم فقط، وإنما أيضاً في التحديد الدقيق لنقاط الافتراق بين الشاعر العربي ومصدره الأجنبي.

وهذه الناحية أجل ما يعني الناقد العربي، لأنه يستطيع عن طريقها فقط تحديد مدى أصالة الشعر العربي الحديث. والناقد إحسان عباس موهوب في تعيين خصائص النص وآثار الأديب، يسعفه في ذلك نظرته التطورية التي تمنحه القدرة على تأريخ سريع لمرحلة النص، بحث يمكن وضع الأديب وتطوره في الإطار الفكري التاريخي لمرحلته. وبذلك يساير نقده تطور الأديب، بحيث يستنبط الناقد خصائص كل مرحلة من تطور الشاعر، ويربطها بالتطور الشعري العام، ومن هنا إلحاح الناقد عباس على التتابع الزمني في ترتيب القصائد.

ظل يرصد ظاهرة الشعر الحديث، ويترقب بواردها الأصلية ليواكبها بالتحليل، فمنذ الصفحات الأولى يحدد لنقده منطلقاً جمالياً تحليلياً، مؤكداً على أن حركة الشعر العربي الحديث، تنقل عن الشعر والأدب الإنجليزي والأمريكي. توصل في دراسته إلى أن الشاعر المجدد لا بد أن يكون على صلة بينابيع الإلهام الغربي، وإيماناً منه بأن تجديد الشعر العربي بحاجة إلى أن يمتح من تلك الينابيع. (١٣)

يؤسس موقفه "النقدي الجمالي" بالإفادة العلمية من الرجوع إلى مصادر النقد الجمالي التي عاد إليها إليوت، لذلك أولى اهتمامه بترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو، الذي يعده عمدة النقد الكلاسي، يذهب إلى أن العرب عرفوا الشعر اليوناني، وذلك من خلال النماذج الشعرية التي وردت في كتاب فن الشعر، وهناك من الفلاسفة العرب الذين امتد فيهم تأثير أرسطو، وعنوا بالشعر اليوناني ودرسوه دراسة ممحصة، وخاصة الفارابي، ويأتي بعده البيروني، فكان نقطة فاصلة بين من وقع من طلاب الثقافة اليونانية في دائرتين مغلقتين، تمثلان التعرف على الشعر اليوناني، بل تقبل بتسامح كبير جيل جديد من المفكرين العرب الأسطورة اليونانية. (١٤)

تمثل دراسة إحسان عباس "ملامح يونانية في الأدب العربي" في دراسة رائدة في مجال الدراسات المقارنة، تعمد للإجابة على سؤالين يختلطان معاً أحياناً، أولهما ماذا ترجم العرب من أدب اليونان؟ وثانيهما: ما هي الطرق التي استغل فيها الأدب العربي الثقافة الإغريقية، سواء أكانت تلك الثقافة علماً أو أدباً أو فلسفة. ومهما يكن من أمر، فإن القول بتقبل الأدب العربي لمؤثرات أجنبية، ليس انتقاصاً من أصالته، أو استهانة بعناصر تلك الأصالة. وإذا تحدد السؤالان على هذا النحو وجدنا الإجابة عنهما من زاوية الأدب العربي وحده، فتلك خطوة ضرورية، وإن لم تكن مكتملة، وحسب الناقد عباس أن يضع أمام الدارسين ما يمكن أن يكون تمهيداً لبحوث أخرى، قد تجد من الدارسين المقارنين من يحققها بوسائل أكثر استعداداً.

ويتضح في هذه الدراسة أن الفكر السياسي اليوناني، كان من أهم المواد التي عني الأدباء بالإفادة منها في مختلف الأشكال الأدبية، وفي مقدمة ذلك الرسائل المنحولة لأرسطوطاليس، والأخرى المنحولة لأفلاطون، فالفكر السياسي يتفق في كثير من مصادره مع الأقوال الحكمية، كما أن المؤلفات ذات الطابع السياسي والأخلاقي مثل "السعادة والإسعاد" تشكل مصدراً طبيعياً لها. (١٥)

والواقع أن كل ذلك وغيره من التأثر والتأثير بين العرب واليونان، قد يحمل في نظر الناقد عباس على التشابه في نتائج التجارب الإنسانية، ولكن التماثل يبلغ حداً من الدقة، يتعذر عنده نفي كل صورة من صور اللقاء بين الأدبين، وهنا قد يذهب بعض الناس إلى القول بالأخذ أو الاحتذاء نتيجة الإطلاع المباشر. وقد يذهب

البعض الآخر إلى القول باللقاء بين حضارتين لقاء تجاوز التأثر السطحي، فمن المؤكد أن العرب بعد الفتح انتشروا في عالم تغلب عليه الحضارة الهلنستية، والثقافة الكلاسيكية، وأنهم لم يرثوا من هذه الحضارة كتباً ترجموها وحسب، بل مؤسسات وأصول ثقافية ومناهج تعليمية، وكان لظهور هذا التشابه أمراً يكاد يكون محتوماً، والأمثلة على ذلك عديدة، في المجالات المختلفة. (١٦)

وتبدو آثار النقد الكلاسي الجديد في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب"، وهو محاولة رائدة لرصد تكون النظرية النقدية، وتطور مقوماتها عبر التاريخ في النقد العربي، الأمر الذي يجعله فريداً في بابه، ومدخلاً منهجياً كلاسياً جديداً، علماً بأن إحسان عباس كان يطأ أرضاً بكراً لم يمهد لها الباحثون؛ فيها مجال البحث والتأمل والقراءة المتمعنة للنص من داخله على شاكلة إليوت، الأمر الذي حدا بالناقد إلى اعتبار "ابن سلام أول من نص على استقلال النقد الأدبي.. حين جعل للشعر؛ أي لنقده والحكم عليه صياغة أتقنها أهل العلم". (١٧)

وهذا بدوره قاد ابن سلام إلى طرح مشكلة النحل من جهة، وابتكار فكرة تقسيم الشعراء الفحول إلى طبقات: لأن الفحولة في الشعر تتفاوت. ويتقصى الناقد إحسان عباس مبادئ تقسيم الطبقات، فيجدها مرة في التشابه ومرة في البيئة وأخرى في الجنس الشعري، ومرة في الكم واللين.

والناقد "عباس"، شديد الإعجاب بالجاحظ، فنجده يأسف لأن الجاحظ لم يفرد للنقد كتاباً خاصاً، كما يأسف لضياع كتابه في "نظم القرآن"، لأن الجاحظ في رأيه خير من يحسنون تأسيس النقد على أصول نظرية وتطبيقية. المشكلة التي طرحها الجاحظ فأثارت اهتمام المؤلف، بحيث عالجها في أكثر من موضع، هي تأكيد الجاحظ على الشكل الفني والجمالي؛ "فالمعول في الشعر إنما يقع على إقامة الوزن وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وجودة السبك.." ويختم الجاحظ نظريته بالقول المشهور: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمبي والعربي، والبدوي والقروي".

هذه النظرية أثرت في النقد والأدب والشعر العربي لأكثر من ألف عام. والناقد إحسان عباس يجد ثلاثة تعليلات: الأولى أن الجاحظ آمن بأن الإعجاز جاء عن طريق النظم. والثاني أن الجاحظ نفر من موضوع السرقات، فقرر أن الأفضلية

للشكل لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعاً. الثالث أن الجاحظ كان رجلاً خصب القريحة لا يعيبه الموضوع. يؤكد الناقد على تأثر ابن قتيبة بالجاحظ، وأخذه بمبدأ التسوية بين المحدثين والقدماء. وفي ختام مقالته عن ابن قتيبة، لخص الناقد الموضوعات التي طرقها في مقدمة كتابه عن "الشعر والعراء، وقال إنه فيها تمرس بأكثر المشكلات النقدية في عصره. (١٨)

يرى الناقد عباس أن القوى الدافعة للنقد الأدبي في القرن الرابع تتمثل في: أبي تمام وأرسطو والمتنبي. وقد خصص لكل منهم فصلاً، إلا أنه قدم لهم بالحديث عن كتاب ابن طباطبا "عيار الشعر". الاعتراض الأساسي الذي يبديه الناقد عباس على نظرة ابن طباطبا إلى الشعر، هو أن الصورة الصناعية لا تفارق خيال ابن طباطبا في عمل الشعر، فالشاعر تارة كالنساج الحاذق، وتارة كالنقاش الرقيق. ومن ثم تصور ابن طباطبا الوحدة في العمل الفني كالسبيكة، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً.. لا تناقض في معانيها ولا مبانيها، ولا تكلف في نسيجها — صنعة خالصة لا تنبعث فيها حركة من نمو ولا تمازج حياة عضوية، تلك هي صورة الوحدة عند هذا الناقد، الذي لا يعرف إلا التأني العقلي الواعي في التقدير والرصف. (١٩)

ويرى إحسان عباس أن الجرجاني أبدى قدرة فائقة في الموقف النقدي، فكان بذلك جديداً في تاريخ النقد، وأن الآمدي قد نجح نظرياً فقط بينما نجح تلميذه الجرجاني في منهجه عملياً. وهو يجعل "المقايسة" سبب نجاح الجرجاني، فالناقد يتحرى الإنصاف، فقبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته بالتمييز، عليه أن يقيس على ما كان في تاريخ الشعر والشعراء. ومن المؤسف، أن عباس رأى الجدة في الآمدي والجرجاني، دون أن يسلم بأصالة محاولتيهما. فهو لا يرى في منهج الجرجاني أكثر من ترتيب لأفكار النقاد السابقين واستخدامها، ويبرهن على هذا الرأي بتعداد القضايا النقدية في الوساطة، ونسبتها مرة إلى الآمدي ومرة إلى الصولي، فالجاحظ والمبرد وابن قتيبة وابن المعتز.

وهذا الحكم صحيح من حيث الشكل فقط. إن قيمة الناقد لا تقتصر على طرح قضايا جديدة أو اكتشافها، بل تظهر أهميته أيضاً في طرح جديد للقضايا القديمة. وأبرز ما يتجلى هذا في تبني الجرجاني للشعر الحديث جملة، وهو موقف لم يجرؤ عليه ناقد قبله. وقد أثنى عليه عباس في موقفه من السرقات "وقد أحسن الجرجاني

صنعاً حين وضح مدى اتساع باب المعاني المشتركة، وحين وضحه توضيحاً دقيقاً مؤيداً بالأمثلة". (٢٠)

يمتاز كتاب إحسان عباس "تاريخ النقد الأدبي عند العرب بحسن العرض وشموله وتعمقه، حيث يستطيع المتأمل أن يرقب ولادة الفكرة النقدية، وتطورها إلى قيمة ومنهج عبر المؤلفات التي تتداولها.

على أن أكثر ما يثير الإعجاب ويستدعي الاهتمام بالكتاب، قدرة الناقد إحسان على تقصي الكتب الضائعة، وعرض صورة واضحة عنها، مما يتيح تتبع الأفكار النقدية في تسلسلها دون انقطاع أو فجوات. لكن المؤلف لا يكتفي بذلك، وإنما يسعى إلى رسم صورة فكرية متكاملة، تقريباً، للناقد صاحب الأثر الضائع. فعندما تعرض لدور "الناشئ الأكبر" في النقد، رجع في ترجمته إلى ابن خلكان وأمالي المرتضى، وطبقات ابن المعتز، ثم اعتمد على أبي حيان وما نقله ابن رشيق في "العمدة".

ووقف إحسان عند "حازم القرطاجني، الذي تروعنا نظرته المبدئية لاستقلال الأدب عن كل شيء وكونه غاية في ذاته. كما أن من العجب وضوح المفهومات النقدية العربية واليونانية في ذهن حازم. وخلاصة رأي إحسان في حازم القرطاجني أن حازماً حاول "أن يجيب على أكثر المشكلات الهامة التي عرضت للنقد الأدبي على مر الزمن، من خلال منهج قائم على نوع من المنطق الخاص بصاحبه، ولكنه منهج شمولي أيضاً لا يغفل أبداً ثلاثية هامة، كان النقاد يكتفون بالنظر إلى واحد دون الآخر من أضلاعها، وتلك هي: الشاعر والعملية الشعرية والشعر. وقد أولى حازم هؤلاء الثلاثة عناية متساوية على وجه التقريب". (٢١)

لقد كان إحسان عباس في كتابه "بدر شاكر السياب، حياته وشعره"، يدرس قصائد السياب الطويلة كلا على حدة، ساعياً في مقدمة الدراسة إلى ربط القصيدة بالتطور الفني الذي سبقها، واضعاً إياها في سياق التطور الفكري للسياب، مستخرجاً أهم خصائص بنيتها، واصلاً بينها وبين ما سيتلوها. فقصيدة "فجر السلام" أولى مطولاته، وقد صدرت عام ١٩٥١ بعيد نشر ديوانه "أساطير".

وبما أن الديوان غنائي ذاتي يتميز ببنيته الجمالية الفنية، يرى الناقد إحسان أن خطة القصيدة ذهنية واعية، تعتمد مبدأ التقابل بين جانبي الخير والشر، بين

السلم والحرب، بين الإيجابية والسلبية. وبعد تحليل الدورات الأربع التي تتكون منها القصيدة، يتوصل الناقد إلى أن القصيدة تشكو من نقص أساسي وهو عدم التمايز بين الدورات في طبيعة الموضوع الذي يعالجه، لكنها هي وأمثالها تومئ إلى تحول لدى السياب في الموضوع الشعري، بعد أن كان قد مارس التحول في الشكل في بعض قصائد ديوان "أساطير"، ولهذا فإن قصيدة "فجر السلام" ليست هامة في ذاتها، وإنما تكمن أهميتها في خيط فاصل بين عهدين، أو بين عهد جديد يسميه الشاعر العهد الإنساني، ويؤكد فيه ضرورة الخروج من صدفة الذات لعرض المشكلات الإنسانية الكبرى". (٢٢)

قصيدة "حفار القبور" التي نشرت عام ١٩٥٢، تطرح مشكلات فنية مختلفة عما سبق، مما اضطر الناقد عباس إلى تحليلها ثلاث مرات أو على ثلاثة وجوه، كي يتوصل إلى كشف مجملها الفني والجمالي: فتجربة حفار القبور مستمدة من تجربة الشاعر الواقعية. ولما وجد الشاعر أن البناء لا يكلفه جهداً كثيراً، صرف ما ادخره من جهد في الناحية التصويرية، ولعل هذا أبرز ما يميز القصيدة من الناحية الفنية، فنحن نحس أن الجو ينتمي إلى قطاع من عالم الأموات. مجموعة من الصور المتلاحقة، ترسم صورة كبيرة لا يتخللها إلا نور ضئيل، وتسيطر عليها صبغة الموت والظلمة.. إنها صورة فقدت معنى الأمل وبسمته وضياءه، فزادت القصيدة نأيا عن حل مشكلة الإنسان – على حد تعبير إحسان – هذا التحليل المتعمق الجميل لا ينتظر منه أن يبلغ هذه النهاية، فليست مهمة الفن حل مشكلة الإنسان، بل طرحها طرحاً موحياً ومقنعاً. (٢٣)

ولا تكتمل صورة إحسان عباس الناقد الجمالي المقارني، إلا إذا توقفنا عند فصل "الينابيع الثقافية"، حيث يتقصى تأثر الشاعر السياب بكل من لوركا وإديث سيتول، ويكشف عن مواضع الأخذ في الصورة والفكرة والبناء واللون.

فهذا الفصل نموذج في الأدب المقارن، والنقد الأصيل المدعم بأوجه التأثر والتاثير والتشابه والاختلاف. وعلى العموم يقرر الناقد إحسان أن تأثر السياب بلوركا لم يكن عميقاً، لأن صور لوركا كانت غريبة عن الواقع، لما يغمرها من سمات سريالية، ولهذا اقتصر تأثير لوركا في شعره على استعارة عدد غير كثير من الصور.

أما تأثير أديث سيتويل، فيرجع إلى أيام كان السياب في دار المعلمين العليا، ولكن

أثرها لم يبلغ أقصى قوته إلا في فترتي صلته بمجلة الآداب ومجلة شعر. وقد دفعت به الشاعرة الإنجليزية إلى اقتباس الرموز المسيحية، واستخدام رموز المطر. ثم يعمد الناقد إلى استخلاص آثار سيتويل في قصائد السياب: مرثية جيكور، مرثية الآلهة، من رؤى فوكاي. وهذه تعتمد على قصيدتي سيتويل "ترنيمة سرير"، وثلاث قصائد في القنبلة الذرية". (٢٤)

ونخلص إلى أن إحسان عباس مر بتجربة نقدية ثرية، أوضحت له معالم النقد الأنجلوساكسوني الجديد عبر مترجماته للأدب الأمريكي التي تفوق الحصر منها: ترجمة "مدار النقد الأدبي" لستانلي هايمن" و "ت. س. إليوت الشاعر الناقد" لماثيسون، وكذا ترجمته لواحد من أهم مصادر النقد الجديد "فن الشعر" لأرسطو، حيث جمع بين الكلاسية الأرسطية، والنقد الأرسطي الجديد، كما تتجلى مظاهره عند الأرسطيين الجدد بالجنوب الأمريكي — تلامذة إليوت — الذين انصبت اهتمامتهم بفحص التراث الأرسطي ودراسته.

استفاد من إطلاعه على مصادر النقد الجديد في أصولها ومصادرها، فانعكست على كتاباته النقدية، ذلك أن النقد الجديد في جوهره تقص واع للنواحي الفنية والجمالية، يقوم على دعامتين — كما ذهب إليوت — تجلتا عند إحسان عباس هما: التحليل والتذوق، وإذا تم ضبط النص على هذه الشاكلة، أمكن التوغل في نسجه واكتشاف تلاوينه الجمالية. وهكذا قدم دراسة للشعر العربي؛ قديمه وحديثه على جانب كبير من الشمولية والإحاطة والتذوق الجمالي.

استمر إحسان عباس يزاوج في نقده الجمالي الجديد بين المعرفة العميقة للتراث وتبصره بالرؤى النقدية المعاصرة في الغرب الأنجلوساكسوني، مستنداً في ذلك إلى متابعة نشطة لما يصدر من جديد هناك، وما يجد من كشوفات نظرية.

هذا الاتصال العميق جعله متفرداً من بين العديد من أبناء جيله من النقاد العرب، فهو لم يكتف بالترجمة والتعريف للمدارس النقدية الحديثة، بل صدر في عديد من كتبه حول الشعر العربي المعاصر عن رؤى تلك المدارس. فخص عبد الوهاب البياتي بكتاب موسوم بعنوان "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث"، منظراً لتحولات القصيدة العربية الجديدة، مشيراً إلى وظيفتها ورؤيتها للعالم والمجتمع والذات. هذه الدراسة النقدية، ما تزال إلى الآن من خيرة الأبحاث

في الشعر العربي الحديث، بمنهجها المقارن وتقصيها لخصائص شعر البياتي. أما قيمتها إبان صدورها، فيصعب المبالغة في تقديرها مهما قلنا فيها.

كان الشعر الحديث ما يزال آنذاك بدعة وموضع شك، حتى في أشكاله الأكثر وضوحاً على يد الملائكة والسياب. أما كتابه الآخر عن "بدر شاكر السياب، حياته وشعره"، فكان بمثابة حفريات في تاريخ السياب الشخصي وسيرته الشعرية، فتداخلت الحياة بالشعر وتحقق بذلك التكاملي الجمالي. إن كتاب إحسان عباس عن السياب في حياته وشعره يقف وحده في المكتبة العربية من حيث دقة التحقيق والمقاربة، وصواب النقد الجمالي الجديد، وألمعية نادرة تلتقط في كل خطوة خيوط الجمال السارية في روح الشعر.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -فخري صالح : إحسان عباس ناقد موسوعي كبير، الدستور الثقافي، الأردن، فاتح آب – ٢٠٠٣، ص: ٢٣.

٢ -إحسان عباس: كيف ترجمت موبي ديك، تعريب فخري صالح، الدستور الثقافي، الأردن، فاتح آب – ٢٠٠٣، ص: ٢٣.

٣ -صدوق نور الدين: سير المفكرين الذاتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت – ٢٠٠٠، ص: ٩٤، ٩٥.

٤ -إحسان عباس: غربة الراعي، سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان – ١٩٩٦، ص: ١٠.

٥ – المصدر السابق، ص: ١٦، ٨٦.

٦ -إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار الثقافة بيروت، ط٥ – ١٩٨٣، ص: ٩٨، ٩٩.

٧ -إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٧٨، ص: ٨٣، ١٩٩.

٨ – المصدر السابق، ص: ١٨.

٩ – المصدر السابق، ص: ١٣٨.

١٠ -المصدر السابق، ص: ١٦٥، ١٦٧.

١١ -إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢-١٩٥٩، ص: ١٨٣، ٢٠٧.

١٢ -إحسان عباس: من سرق النار خطوات في النقد/ المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١-١٩٨٠، ص: ٣٧٤.

١٣ -إحسان عباس: المرجع السابق، ص: ١٧٧.

١٤ -إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١-١٩٧٧، ص: ١٤، ٢٧.

١٥ -المصدر السابق، ص: ١١٣، ١٢٠.

١٦ -المصدر السابق، ص: ٢٠٦.

١٧ -إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب – طبعة مزيدة ومنقحة – دار

الشروق، عمان، الأردن – ١٩٩٧، ص: ٦٦.

١٨ – المصدر السابق، ص: ١١٣، ١١٥.

١٩ – المصدر السابق، ص: ١٣٨.

٢٠ – المصدر السابق، ص: ٣٢٧.

٢١ – المصدر السابق، ص: ٥٦٩.

٢٢ –إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان –، ط٥ – ١٩٨٣، ص: ١٥٤، ١٥٥.

٢٣ –محي الدين صبحي: إحسان عباس والنقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس – ١٩٨٤، ص: ٦٩.

٢٤ –إحسان عباس: بدر شاكر السياب، مصدر سابق، ص: ٢٥٣، ٢٥٥.

معالم النقد الأسطوري
في خطاب جبرا إبراهيم جبرا

مقدمة

يمثل جبرا بين النقاد العرب المعاصرين ظاهرة متميزة بمفردات عناوين كتبه تشمل: الحرية، الكوفان، النار، الجوهر، الينابيع، الرؤيا، الفن، الجمال، الحلم، الفعل، التراث، الموهبة، العبقرية، الحياة، البعث، الأسطورة.. الخ. يبعث إنتاج جبرا التراث القديم، ويدخل المشهد النقدي بقوة وأصالة، بمنهج جديد يسمى "النقد الأسطوري" ، ويستمر صاحبه يحمل لواء الريادة والحداثة، والنقد الجديد في الأدب العربي.

إن التجاوب بين الماضي والحاضر، وهذا التبادل الفكري بين الأدب المعاصر والموروث الكلاسيكي، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة، ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد "الأصالة". هذا الإحساس بالماضي، هو ما يعنيه جبرا وراء المعنى التاريخي لفكرة "التقاليد"، وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد، بقدر ما هو جوهري في عملية الخلق والإبداع، إذ يرى أن التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً، قبل أن يقدم على عملية الإنتاج.

تشكل "التقاليد" عند جبرا تراث الماضي والإفادة منه في حدود الأصالة؛ فعلى الكاتب أن يكون على وعي بآداب أمته، التي تؤلف وحدة حية بمثابة الامتداد للماضي، ويقاس كل إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث، ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولاً وحده، ".. الماضي لدى المجددين جذور ومنبت وجذع، يستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، وهذا سر حيوية الجديد، لأن الشاعر كما ذكر إليوت، سيدرك على مر الزمان أن هناك عقلاً أهم من عقله ذلك، هو عقل الأمة".

يتأمل جبرا في منهجه النقدي الجذور التي تصفها الكلمات والصور في الفن، وما يحيط بها من رموز إنسانية عميقة، تمتد نحو "الأسطورة"، وتفاصيل كثيرة محصورة في النص الذي أمامه. كان النقاد الجدد يؤكدون على النواحي الإنسانية

والأنثروبولوجية، وعلاقة هذا كله بالوعي واللاوعي، وبالأسطورة وتسربها في الأعماق البشرية، لأن "جيمس فريزر" الذي ترجم له جبرا "الغصن الذهبي"، كان مؤثراً كبيراً في جماعة النقد الجديد ".. أنا في الحقيقة ما أزال من أنصار النقد الجديد، وما أراه أن أهل النقد الجديد أوجدوا نهجاً سيبقى مدة طويلة، هو الأساس في اي مقترب نقدي".

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر، كما أثر في الشعر الرمزي؛ فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي. وخاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه، إننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديماً وحديثاً.

إنها ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية. يقول جبرا ".. وفق بدر شاكر السياب إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي، عندما أوجد تلك الرموز مثل: الصلب، والجلجلة، والسنابل والشقائق، ضرباً من رؤيا الموت، التي توضح للإنسان رؤيا الحياة. ولجأ أيضاً في تصوير الصراع بين الموت والبعث إلى أسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير، ونواح عشتار عليه في العالم السفلي، وموات الأرض في غيابهما، ثم عودتهما معاً وعودة الزهر، والسنابل والثمار إلى الأرض".

مقاربة في مكونات جبرا النقدية:

ترسم بعض الخطوط جانباً من الاتجاه الذي تأثر به جبرا إبراهيم جبرا في حياته النقدية الأولى، ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إنه تلمس بداياته على درب النقد الجديد في هذه المدرسة. كان "إسحق موسى الحسيني" من المعجبين بها ويكاد يحذو حذوها، وهو أستاذ جبرا في الكلية العربية بالقدس، ومن الوجوه البارزة التي شاركت في الحركة النقدية في فلسطين، تخرج في جامعة لندن ببريطانيا، إحدى معاقل النقد الجديد، ومن ثم تمكن من بث روح النقد الموضوعي الدقيق في طلابه، وبذلك عبد الطريق أمام تلميذه جبرا.

يعد جبرا "إسحق الحسيني" المؤثر الأول في حياته النقدية ".. وهو الذي جعلنا، في دراسة قصائد معينة وتحليلها، نرى تداخل عملية النقد والخلق، وهذا ما تأكد لنا خلال قراءتنا بالإنجليزية، إنه المؤثر الأول المباشر في رؤيتي الأدبية والنقدية". (١)

تيقظت ثقافة جبرا الأنجلوساكسونية مبكراً، أيام دراسته بدار المعلمين الأمريكية، راح يقبل على الأدب الإنجليزي، يقرأ بإعجاب واستمتاع عظيمين، ويتأثر به نفسياً، وجد صداه فيما يكتبه من مقالة نقدية، وإننا لنجد أدلة على ذلك في مترجماته عن الأدب الأمريكي والإنجليزي، التي تزيد عن ثلاثين كتاباً، وفي كتاباته الأولى باللغة الإنجليزية "أنا لا أنسى في أواخر الأربعينات عندما فتنت باللغة الإنجليزية، فكتبت بها كثيراً، كنت قد بدأت الكتابة بالعربية، ولكني خيبت، أو اصابني ما يسمى انكسار خيال، فتحولت إلى الإنجليزية". (٢)

تتجلى ثقافة جبرا الأنجلوساكسونية في شهاداته العلمية، ومواطن دراسته وعمله؛ حصل على باكلوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة كمبردج عام ١٩٤٣، وماجستير في الأدب الإنجليزي من الجامعة ذاتها، وقدم أطروحة حول "وليم فوكنر" في جامعة هارفارد عام ١٩٥٣، درس الأدب الإنجليزي في مدارس "الفرندز الأمريكية"، وفي كلية الآداب – جامعة بغداد – وأستاذ زائر في الجامعات البريطانية والأمريكية، عاش في تنقلاته بين الجامعات، يحاضر، ويعقد الندوات ويلقي الشعر على المنابر العالمية بالعربية والإنجليزية. (٣)

درس جبرا في جامعة بغداد – قسم اللغات الأجنبية – وكان القسم آنذاك حكراً على الأساتذة الإنجليز والأمريكان، وهو الفلسطيني العربي بين هؤلاء الأجانب، وتؤكد شهادة طلبته، مقدرته الفائقة في اللغة والأدب الإنجليزي، إن لم نقل تفوق مقدرة زملائه أنفسهم، يقول تلميذه الناقد عبد الواحد لؤلؤة ".. كان يحدثنا عن الشعر الحر في الآداب الغربية، حدثنا عن مذاهب في الأدب والفن لم نسمع بها من قبل، أذكر أني سمعت عن الناقد البريطاني "هربرت ريد" أول ما سمعت من أستاذنا الجديد جبرا، وكل ما تيسر لأستاذنا من المعرفة الأدبية والفنية، لم نكن نلمسها عند المدرسين الإنجليز أنفسهم". (٤)

سمحت للطالب "المقدسي" دراسته بكمبردج التفتح على شكسبير وإليوت،

وعشرات من الأسماء التي ازدان بها مشهد العصر؛ من الموسيقى إلى الشعر إلى الفن التشكيلي. كما وجدت "رابطة الفن الحديث" ببغداد في جبرا، أفضل من تكلم عن الفن العراقي والفن الحديث، شارك بفعالية في هذه الحركة؛ ناقداً رساماً منذ ثلاثين سنة ونيف. كانت له بالإضافة إلى كتاباته النقدية الأدبية وقفات نظرية مؤثرة في توجيه الحركة الفنية في بغداد، فهو الذي صاغ بيانها الثاني الشهير، ووضع معرفته الفنية الفائقة في خدمة هذه الجماعة، عرفت العراق بعد الحرب العالمية الثانية حركة فنية قوية أشبه بالحركة التي عرفتها أمريكا بعد الحرب العالمية الأولى والتي صاحبت حركة النقد والشعر الجديدين، عاد بعض الفنانين مثلما عاد الكتاب والشعراء من بريطانيا وأمريكا من أمثال الفنان "جواد سليم"، نفث هؤلاء في تراث الرافدين الأسطوري روحاً تفاعلت مع التيارات المعاصرة؛ من مدارس تصويرية وتجريدية، عبر الفنانون الشعراء النقاد عن تطلعاتهم بالكلمات والألوان والأشكال تعبيراً متنوعاً، يؤشر باتجاه ولادة جديدة، وهم يقفون على عتبات الحداثة. (٥)

تعرف جبرا على حركة النقد في بريطانيا، في مرحلة شهدت تحولاً جديداً، واحد أوجه هذا التحول؛ الحوار والتقارب المتزايد بين النقاد الإنجليز والنقاد الأمريكيين الجدد – أي في مرحلة الأربعينات –، حيث تغلغل نشاط الأمريكيين بقوة في إنجلترا، ورجحت الكفة لصالحهم، يتزعمهم في ذلك "غليوت" وتلامذته المنتشرون عبر العالم، باحترافية فائقة لم يشهد لها مثيل. تحول النقد الجديد من تركيزه على الشعر إلى الرواية والدراما، والتكثيف الأسطوري أكثر، "ولهذا أضحى الناقد يفضل الحديث عن الخصائص الأساسية في العمل الأدبي، من حيث "الأسلوب السردي"، و "التعبير الساخر" و "الغموض"؛ لا يجسد الفنان الحياة بقدر ما يخلف شعوراً خيالياً عنها عن طريق قدرته على ترتيب الكلمات والتراكيب وعلاقتها بالرموز والأساطير". (٦)

وهكذا كان المؤثر الأول من النقاد الجدد البريطانيين في "جبرا" أستاذه "ر. ليفز"، درس عليه النقد، وتتلمذ على مجلته "التحميص". "لقد درست على عدد من أفضل النقاد في الأدب الإنجليزي، خصوصاً "ليفز"، الذي كان ناقداً كبيراً جداً، وكنت طبعاً في أيام التلمذة معاصراً للفورة النقدية الهائلة، التي أوجدها إليوت، أنا كنت في الواقع حصيلة هذا الحوار الذهني، الذي كان يربط باستمرار بين العملية النقدية والعملية الإبداعية، وقد حاولت أن أنقل هذا كله في التجارب العربية، أنا

أدرك بعد مرور سنين، أن هذا الجو الفكري الذي نشأت عليه، كان له أثر كبير في توجهي، إنني أكتب شعراً ونقداً ورواية، لأن النماذج التي أعجبت بها كانت من هذه النماذج بالضبط؛ كانوا روائيين وشعراء ونقاد وكتاب مقالات".(٧)

توجه جبرا إلى النقد بوصفه ضرورة لفهم ما يجري في عملية الخلق والتكامل الذهني والنفسي، وجبرا متأثر بـ "هربرت ريد" – كما سيأتي التوضيح – الذي يضمن دراساته ومناقشاته حول المنزع النفسي من الوجهة النظرية، مع المحافظة على أدبية النص ".. انصرفت في معظم سني الأربعينات إلى الرسم والكتابة والشعر والنقد بالإنجليزية، متأثراً بشكل خاص بتيارات الفن الحديث، مهتدياً آراء "هربرت ريد"، وكل ما كتبته في الأربعينات يدور حول قضايا الأدب الإنجليزي والفنون الغربية".(٨)

كانت فكرة تهديم "الفن للفن"، وإعادة الفن مرشداً وداعية للعملية الاجتماعية، هما لباب ما بشر بهما الناقد الجديد كريستوفر كوديل "في كتابه" "الواقع والوهم"، الذي تأثر به جبرا، وطبقا لهذه النزعة الإنسانية في الأدب والفن، طبق كوديل هذه النظرة على الفن والأدب، التي نجد أصولها في النقد الجديد الأمريكي، وفي نزعة إليوت الإنسانية. ".. وتأثرت بكريستوفر كوديل عبقري النقد الإنساني الجديد".(٩)

كان تأثير كوديل مهماً في الكتابات العربية المبكرة، ولا نذهب بعيداً إذا قلنا إن بصماته واضحة في كتابات "سلامة موسى". تأثر جبرا بسلامة موسى وبنزعته الإنسانية، والذي رأى أن يقوم الأديب بما كان يقوم به رجل الدين من حملات تبشيرية، خاصة وأن الوجدان بدأ يأخذ في الغرب مكان الوجدان الديني، وصار الأديب يكتب ليخفف عن هموم الشعب، بل ليعبث فيه اهتمامات روحية، ويحمله تبعات اجتماعية جديدة. انضم جبرا مثل سلامة موسى إلى جماعة الإنسانيين العقلانيين بلندن أيام دراسته، وتأثر بهم ".. وكان لسلامة موسى أيضاً بعض الأثر عندي".(١٠)

تأثر جبرا بالنقد الأنجلو أمريكي الجديد، ومرجعياته عند نقاد وشعراء القرن السابع عشر من الإنجليز؛ من مثل "جون درايدن"، الذي كان مثل جبرا ناقداً شاعراً غامضاً، تبدو في شعره النزعة الميتافيزيقية، أتم درايدن دراسته في كمبردج

مثل جبرا، واعتنق مذهب المتطهرين، يتبع في نقده المقارنة، ويحتكم إلى الموضوعية وإلى التكامل الذهني في العملية النقدية، يقول جبرا ".. وهكذا توجهت إلى النقد كأمر لا بد منه لفهم ما يجري في عملية الخلق، طالباً ذلك التكامل الذهني والنفسي بينهما، الذي وجدته في العديد من كبار النقاد الإنجليز أمثال دريدان". (١١)

ونجد في الناقد الإنجليزي "الدكتور جونسون" مثالاً ساطعاً موحياً للناقد التطبيقي "جبرا" في الجمع بين المنهج الصارم والذوق النفعي العام، وفي استخدام المعلومات التاريخية والتراثية لتعيين الحكم النقدي أو لتكيفيه، وفي تناول المقارنة نفسها، وكان ".. جونسون" كسلفه درايدن، ينتقل في النقد من العموميات إلى النقد التطبيقي لتلك العموميات.. كما توجهت في نقدي الذي وجدته عند كبار الشعراء النقاد الإنجليز أمثال الدكتور جونسون". (١٢)

وتأثر جبرا برواد النقد الجديد من مثل "ارنولد ماثيو"، في قانون وحدة العمل الأدبي وفي الجمع بين الثقافة والعلم، واستخدام المقارنة. وتأثر بريتشاردز، وإليوت وازراباوند. ".. الذي وجدته في أعمال كثير من كبار الشعراء النقاد الإنجليز والأمريكيين؛ أمثال ارنولد ماثيو، صعوداً إلى ازرا باوند و ا.ا. ريتشاردز، وت.س.إليوت، وكان هذا الأخير هو القدوة الكبرى لأبناء جيلي من طلبة جامعة كمبردج، وفيه تكامل شخصية الشاعر مع شخصية الناقد، في تلك الصورة المطلقة للمبدع، وهذا هو الذي كان يسحرني منذ البداية". (١٣)

اهتم جبرا كثيراً بإليوت، ألقى محاضرة بالإنجليزية حول النظرية النقدية لدى إليوت في الجامعات البريطانية عام ١٩٦٨ يقول: ".. إن إليوت أثر على الشعر والنقد العربي من ثلاثة وجوه؛ بنظريته عن الموروث وكذا نظريته عن المعادل الموضوعي، وبأسطورة الموت والانبعاث التي استخدمها في الأرض الخراب، إن الشعراء استجابوا بهذه الحرارة للقصيدة، ولبنائها الفني والمضموني، لأنهم قد مروا بتجربة مأساة شاملة في الحرب العالمية الثانية، وعلى نحو أكثر جوهرية في نكبة فلسطين وما أعقبها". (١٤)

تشير جملة من الظواهر إلى أن جبرا سلط خطوات إليوت النقدية نظرياً في سيرته الأدبية والنقدية؛ فمثلما نشر إليوت كتبه بداءة على شاكلة مقالات نظرية في مجلات أدبية ونقدية، حتى يحقق بها الذيوع والانتشار أكثر، كان أيضاً ينشر كتبه

في شكل مقالات في مجلات أدبية ونقدية مختصة من مثل مجلة "شعر" ، ومجلة "الآداب" ، ومجلة "الناقد" ، ومجلة "ارابيكا" البريطانية وطرح الإشكاليات ذاتها التي طرحها النقاد الجدد.

".. ونحن اليوم نسأل تلك الأسئلة نفسها، التي يرددها في أمريكا النقاد والشعراء عن المجتمع والتجربة والجمال في الأدب، كما أن الأساس فيما نطلبه ونبحث عنه، هو ما حققه النقاد الأمريكيون بالضبط" . (١٥)

كانت هذه مقاربة أولية ومقدمة، تبحث في الوشائج العامة بين جبرا والنقد الجديد وإليوت. إذن فماذا حقق جبرا بالضبط من نظريات نقدية ومعالم منهجية في ضوء النقد الجديد؟

أولاً: النظريات النقدية

١ - في نظرية الموهبة والموروث:

اعتبر إليوت "الموهبة" لبنة هامة في صرح "الموروث" ، وطريقة من الشعور والأداء، تميز فئة عن أخرى، وعلى الكاتب الموهوب أن يستسيغ في العمل الفني موروث الأجيال، ذلك أنه يرى أن أعظم الفن "لا شخصي" ؛ بمعنى أن التجربة الشخصية توسع وتكمل بشيء غير شخصي "الموروث" ، منذ أرسطو مروراً بفرجيل إلى العصر الحاضر، وهذا ما ذهب إليه "جبرا" بالضبط في تصوره لنظرية "الموهبة والموروث" .

هذا الإحساس بالماضي، هو ما يعنيه إليوت وراء المعنى التاريخي لفكرة "التقاليد" ، وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد، بقدر ما هو جوهري في عملية الخلق والإبداع، إذ يرى أن التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً، قبل أن يقدم على عملية الإنتاج، يقول إليوت "فالآثار الفنية تكون نظاماً مثالياً فيما بينها، والإنتاج الجديد الذي يستحق هذه الصفة، هو الذي يعدل من كيانها بدخوله في ميدانها، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد" . (١٦)

إن التجاوب بين الماضي والحاضر، وهذا التبادل الفكري بين الأدب المعاصر

والموروث الكلاسيكي، يؤدي إلى فهم الحاضر على ضوء الماضي، ومعرفة الماضي على هدى التيارات الحديثة. ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد هو قدرته على، أن يشق طريقه وسط زحمة الأعمال.الفنية، كما تتجلى أيضاً في توافقه مع الماضي. يقول جبرا مؤكداً هذا التوجه لدى إليوت "وأنا أشعر أنني في موقفي النقدي، أنتمي إلى تقاليد متواصلة منذ القدم، تبدأ بأرسطو، وتسترسل بين عشرات المفكرين والشعراء والفنانين الذين جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات تتواصل، وتبقى مع ذلك تصب في القضية الواحدة الكبرى قضية تعبير المرء عن ذاته، تأكيداً لإنسانيته". (١٧)

تشكل "التقاليد" عند إليوت تراث الماضي والإفادة منه في حدود الأصالة؛ فعلى الكاتب أن يكون على وعي بآداب أمته التي تؤلف وحدة حية بمثابة الامتداد للماضي، ويقاس كل إنتاج بنسبته إلى ذلك التراث، ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولاً وحده، وهذا ما ذهب إليه جبرا في مفهومه للتقاليد.

يقول جبرا "الماضي لدى المجددين جذور ومنبت وجذع، يستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، وهذا سر حيوية الجديد، لأن الشاعر كما ذكر إليوت، سيدرك على مر الزمان أن هناك عقلاً أهم من عقلة ذلك، هو عقل الأمة". (١٨)

أراد إليوت وجبرا بنظرية "الموهبة والموروث" أن يهدما بعض المفاهيم الشائعة عند بعض النقاد ودارسي الأدب. إن الأدب تعبير عن شخصية الشاعر الكاتب الفنان، حسب ما تذهب إليه النظرية التأثرية – الرومانتيكية – ومعلوم أن الرجلين ثارا على الرومانتيكية ثورة عنيفة، في اعتقادهما أن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة كما شاع في النقد الواقعي، الذي هاجمه إليوت وجبرا، على اعتبار أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفني للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت في حياة الأديب نفسه، أو وقعت له شخصياً، حاول إليوت وجبرا أن يصححا هذا الخطأ الشائع، وأن يحطما هذا المفهوم، رغبة منهما في الدفاع عن حقيقة الفن، حيث لا يبلغ الفنان درجة النضوج في الخلق الأدبي إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته، لأن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه، وهذه القدرة هي التي تمكن الفنان من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية. (١٩)

الفكرة المحورية لمبدأ التقاليد لدى إليوت وجبرا، أن الكاتب يهرب من التعبير المباشر عن انفعالاته في خلقه الأدبي، ويمحو في خلقه هذه الانفعالات، مضحياً بذات نفسه، وقد يبرع الكاتب في تصوير التجارب التي تمثلها بفكره أكثر مما يبرع في تمثيل ما عاناه في الحياة من تجارب، ويعني التقليد لديهما اعتداد الكاتب بتراث الأدب الماضي والإفادة منه في حدود الأصالة. يقول جبرا في السياق "ومن الواضح أن هذا كله على طريقته الفردية، متصل بمسألة الثقافة بمعناها الأوسع، وقدرته على تشكيل العلاقات أو إعادة تشكيلها بموضوعية بين الفرد والمجتمع". (٢٠)

يتوسع كل من إليوت وجبرا في معنى "الموروث"، ويذهبان إلى أن الفنان الشاعر لا يرث التقاليد، بل عليه أن يبذل مجهوداً كبيراً إذا أراد اكتسابها. وهي تتضمن أول ما تتضمن "الحاسة التاريخية"، التي لا تسمح بالاستغناء عنها، لمن ينوي الاستمرار في كتابة الشعر، ولا تتضمن إدراك الماضي فحسب بل الحاضر أيضاً؛ فهي حاسة "اللازمني"، وتجعل الكاتب في الوقت ذاته يعي مكانه داخل نطاق الزمن. (٢١)

ليست قيمة الشاعر أو الفنان قيمة كاملة بنفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بأسلافه من الشعراء والفنانين، ولا نستطيع تقييمه بعيداً عنهم، ولكن ينبغي أن نضعه بينهم موضع الموازنة والمقابلة. وهذا المبدأ لا يمكن النظر إليه أنه تقرير تاريخي، بقدر ما هو مبدأ جمالي أيضاً في عرف النقد الجديد وإليوت.

يقول جبرا "وفي مواقفهم من هذه الأعمال المتفاوتة جداً زماناً ومكاناً، أصبح الهم النقدي الأرفع، هو الرغبة في إلغاء الزمان والمكان في الأدب، لأن النص "الشريعي" قيمته دائمة وحداثته لا تنتهي، ولذا فإن مثل هذا النص في غنى مستمر عبر التاريخ". (٢٢)

ويقصد جبرا بالنص "الشريعي"، كل ما هو جيد وخالد. فالإبداع الجيد هو الذي يعطي للأجيال أضواء متعددة، ولا يستطيع تجاوز واحد من هذه الأجيال، إلا بعد أن يستنفذ هذه الأضواء، لأن الإبداع الأدبي يعيش مع قيم كثيرة، ويغذي كل جيل بغذاء. إنه حافل بإمكانات كثيرة، وهو يقوم على تعدد المعاني. ولذا يجب على الأديب حتى لا يقع إبداعه فريسة الاندثار أو أو الإهمال أن لا يرتبط ارتباطاً أعمى بأحوال العصر؛ فحياة الإبداع الأدبي مرهونة بمدى تجانسه مع الإبداعات الأدبية السابقة.

ويبدو أن هذه الميزة صعبة المنال لدى أغلب الأدباء، لكن لا تزال أهم قاعدة لدى إليوت وجبرا، لاستمرار بعض الإبداعات الأدبية. مع الإشارة إلى أن الروائع الأدبية، التي أصبحت بالية في نظر التاريخ، تكون انطلاقاً من هذا المفهوم بإمكانها أن تستمر في الوجود. "وبعبارة أخرى أن معالم الأدب القديم، تتغير بفضل معالم الأدب الجديد، بقدر ما يتأثر الجديد بالقديم، ولأن الفرق بينهما إنما هو إدراك الجديد الواعي للقديم إدراكاً يفوق في عمقه إدراك القديم لذاته". (٢٣)

ولهذا يبقى الإبداع الأدبي في نظر إليوت مفتوحاً، بحيث يستطيع كل جيل أن يزيد في سعة هذا الأفق، أو يضيف إليه آفاقاً جديدة. فإليوت وجبرا في حد ذاتهما يعدان نتاج أجيال أدبية متعاقبة، وينتميان إلى تقاليد لا حصر لها، شكلت الحاسة النقدية لهما، يقول جبرا "وأنا أشعر أنني في موقفي النقدي، أنتمي إلى تقاليد متواصلة منذ القدم، جئتها من معارف وآراء بقيت في تسلسل نام مستمرين. قد بدأ بأرسطو واسترسل بين عشرات من المفكرين؛ فلاسفة وشعراء وفنانين. جعلوا من تأملاتهم ومواقفهم نظريات، تتواصل أو تتقاطع، ولكنها كلها تتطور وتتفرع باستمرار، وتبقى مع ذلك تصب في القضية الواحدة الكبرى، التي هي قضية تعبير المرء عن ذاته، وتأكيداً لإنسانيته، وإغناء لها ودفاعاً عنها". (٢٤)

يوضح جبرا وإليوت معنى التطور في التقاليد الأدبية. فالتطور عند إليوت يعني عادة النمو والتعقيد، أكثر من التقدم نحو أي نوع من الكمال. فالكمال الأدبي الوحيد والممكن في نظره، يتمثل في ذلك "النظام المثالي" الذي تكونه الآثار الفنية الحالية للأدب الكامل. فتطور الأدب يعتمد على تطور المجتمع، الذي ينتمي إليه. إن نضوج أدب ما هو انعكاس لنضوج المجتمع الذي ينتج فيه.

فالكاتب الفرد يستطيع أن يفعل الكثير ليطور لغته، لكنه لا يستطيع أن يصل بهذه اللغة إلى النضوج ما لم تكن أعمال سابقية، قد مهدت الطريق للوقوف بهذه اللغة عند (اللمسات الأخيرة). فالأدب الناضج وراءه تاريخ. وليس مجرد سجل، أو تراكم كمي لمسودات كتب من هذا النوع أو ذاك، ولكنه تقدم منظم للغة ما، وإن لم يكن غير واع نحو تحقيق كل إمكانات هذه اللغة داخل حدودها. "من الطبيعي أن يصاحب نضج العقل والتأدب نضج اللغة في اللحظة، التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي، وثقة بالحاضر ويقين بالمستقبل. أما النضج الأدبي فإني أعني به إحساس

الشاعر بأسلافه". (٢٥)

ويسير جبرا على هدى إليوت في تفسيره لتطور التقاليد، يقول "فالماضي لدى المجددين بين جذر ومنبت وجذع، تستمد منها اللغة طاقتها، ويستمد منها الإبداع عصارة الديمومة، فيصبح كل جديد فرعاً آخر في دوحة عظيمة، دون أن يعيد الفرع الآخر، وهنا سر حيوية هذا الجديد. لأن الشاعر كما ذكر إليوت، سيدرك على مر الزمان، أن هناك عقلاً أهم من عقله، ذلك هو تعقل أمته". (٢٦)

ونخلص من تأثير إليوت في تصور جبرا لمفهوم "الموهبة والموروث"، أن التجربة الشخصية لا تكفل وحدها تكوين إبداع أدبي جيد، إذ لا بد أن تمتد إرهاصات الإبداع إلى أبعد دائرة، إلى دائرة الموروث العظيم، ويبدو أن هذا يتماشى مع فرضيات ونظريات "إليوت" والنقد الجديد، القائلة إن الإبداع الأدبي، يرتبط بفضل انفتاحه على مصراعي الزمن بما سبقه من تقاليد الأولين، ويطعم أيضاً بما هو مستمر، لهذا يبقى الإبداع الأدبي في نظر إليوت وجبرا مفتوحاً، يستطيع كل جيل أن يوسع أفقه.

٢ - في نظرية المعادل الموضوعي:

تعد نظرية "المعادل الموضوعي" أساساً لنظرية إليوت النقدية، التي استطاعت أن تؤثر ربما أكثر من أية نظرية أخرى في النقد الحديث، ابتداء من مطلع هذا القرن؛ فالمعادل الموضوعي — الذي أوضحه في مقاله "هملت ومشكلاته" — يعني حالاً أو موقفاً في "مشاعر" تعبر عن "عاطفة"، وتثير عاطفة مشابهة في القارئ، ويجيء هكذا الفصل بين العاطفة والشعور، لكي يحول دون دخول "العاطفة" إلى الشعر. وينسحب هذا التصور على نظرية "لاشخصانية الشعر"، وكذا "نظرية الموهبة والموروث".

ومهما يكن من أمر، فإن إليوت هو الذي طرح مسألة "اللاشخصانية" طرحاً مباشراً على تفكير جيله، وقرر هذه المسألة على نحو صارم بقوله "ليس للشاعر شخصية يعبر عنها، إن الانطباعات والتجارب الهامة عند الإنسان، قد لا تجد محلاً في الشعر". (٢٧)

مثل هذا المفهوم "اللاشخصي" عن الفن، قد يكون مضاداً للرومانتيكية بشكل

عدائي. فهو لا يركز على الشاعر بل على الشعر، وبذلك يؤكد الموضوع الفني كما هو. بل إن إليوت ليقترح أن العمل الفني، يجب اعتباره عضواً حياً، له حيلته الخاصة، ولهذا كتب في مقدمة كتابه "الغابة المقدسة". "نستطيع فقط القول بأن للقصيدة حياتها الخاصة بمعنى من المعاني، وأن أجزاءها تشكل شيئاً مختلفاً تماماً عن معطيات أخرى، أو أن الرؤية الناتجة عن القصيدة، شيء مختلف عن الشعر، أو الرؤية في عقل الشاعر". (٢٨)

تأثر جبرا "بالمعادل الموضوعي" في صياغة نظريته النقدية، يرى أن من اللازم تحرير الإبداع الأدبي من ربقة حياة صاحبه، بل أن التجربة الأدبية نفسها، ليست شريحة نموذجية في الحياة، يقدمها الأديب في قالب لغوي، وإنما هي تتداخل مع مجموعة من المواقف، فتعطي دلالات تشع بأبعاد شتى، تجعلها تتحول إلى تجربة لا شخصية، وهذا كله يتماشى مع نظرية المعادل الموضوعي في تحديد ما هية الإبداع. "أنا أفضل العمل الفني نائياً عن حياة الفنان، ليس المهم أن نعرف من هو شكسبير، وإنما يهمنا أن نعرف ما "هملت"، ومن غريب الصدف أن عدداً من أعظم الكتاب، بقوا مجهولين من حيث تفاصيل حياتهم، في حين بقيت أعمالهم هي التي تخلق ملامح شخصياتهم في أذهاننا". (٢٩)

والمعادلة في نظر إليوت وجبرا لا تقتضي المشابهة أو المطابقة، إنما تعني رؤية الواقع بعين الفن، التي تستعير الأدوات الفنية لتضفي على الواقع، صورة مشابهة ومخالفة له في الوقت نفسه. يترتب على ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة بها، ولها قوانين ومبادئ داخلية تنظمها، وهي تتضمن تعبيراً حيوياً كيماوياً عن الحقائق، التي اندمجت بتولدها، ولن تستطيع أن تكون شخصية الشاعر، وحين نقرأ القصيدة ننسى كل ما هو خارج عنها بما في ذلك الشاعر، نتعامل في عملية التذوق مع العمل الفني نفسه لا مع خالقه. يستطيع الفنان الكامل، أن يحقق انفصالاً عن الرجل الذي يعاني والعقل الذي يخلق، والفن عملية خلق موضوعية، تتطلب قدرة على هضم وتمثل العواطف التي هي مادة الخلق. ".. ومع ذلك فلدي مفهوم نظري في الأدب والفن، تكامل على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معاً، وفي إحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم، هي أن على النقد أن يفصل النص عن صاحبه، وإن استغور هذا النص كما لو كان منسجماً". (٣٠)

وهذا يعني أن للعمل الأدبي جمالاً غير ذاتي في طابعه العام، مستقلاً تمام الاستقلال عن مؤلفاته وعن بنية شخصيته، وهو جمال له مبرره الخاص به وله قوانينه. وهو ما يجب أن يعتد به الناقد.

إن ما يشد اهتمام إليوت وتركيزه، ليس مشاعر المؤلف، بل القالب والشكل واللغة، التي يضعها فيه، ولذلك فهو يرى بأن على الشاعر بخاصة والفنان بعامة، حين يريد التعبير عن مشاعره، أن يبحث عن مجموعة من الأشياء أو الحوادث، ليحملها هذه المشاعر، وهذا الاستخدام للكلمة أو اللغة أو الرمز، هو ما سماه بالرابط أو — المعادل الموضوعي -، الذي أصبح موضوع دراساته الطويلة والمتشابكة، وطبقه على شعره. فقصيدة "الأرض الخراب" كسواها من قصائد إليوت مليئة بتلك الصور والكلمات التي تعبر عن الكثير بإيجاز ودقة. ونجد في قصيدة "جرينتيون" عجوزاً يتحدث عن نفسه، وفي الوقت نفسه يعبر عن آراء إليوت الهامة حول عقم الحياة دون إيمان. والطريقة هي مقابلة العالم المتواضع، بل والحقير بعالم يسوده الإيمان. وهو في هذه القصيدة لا ينصرف إلى الفكر، بمقدار ما ينصرف إلى "المعادل الموضوعي للفكر". (٣١)

وسار جبرا سيرته، فقصائده تحمل اللغة والرموز والأساطير والمواقف معادلاً موضوعياً. تشكل "اللغة" إحدى مقومات المعادل الموضوعي في نظر جبرا. تمثل في حالتها السليمة الشيء، وهي وثيقة الاتصال بهذا الشيء إلى درجة التطابق، ويترتب على ذلك أن القصيدة هي التي تعرف نفسها بنفسها، ولا يمكن للشاعر ولا للقارئ أن يعرف أي شيء بعيداً عن كلمات القصيدة. لا تكمن القيمة الشعرية فيما تقوله القصيدة، ولكن فيما تكونه القصيدة "والشكل عندي له خطورته، ويجب أن يستمد قوته من الوحدة الضمنية، التي هي جوهره الحقيقي، بالمعنى الذي يتحدث عنه النقاد الجدد، وعلى الأجزاء بدقائقها وصورها الشتيتة، أن تتصل وتصب كلها في الجوهر الواحد، الذي يعطي العمل تماسكه الفني وطاقة إشعاعه". (٣٢)

ولذا يرى جبرا أن الفن ليس تحويلاً للألم والعاطفة فحسب، بل كلما كان الفن أحسن كان التحويل أكمل. وهذا النوع من التطهير يتماشى مع النفعية الأمريكية، التي ترى أن قيمة الفن في الخدمة التي يؤديها لفرد متفرد، ويتماشى مع نظرية الأرسطيين من النقاد الجدد، الذين طوروا نظرية إليوت. يقول جبرا "على الناقد

أن يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره، ويقيني أن هذا المغزى لن يكون في الأغلب إلا إنسانياً، مرتبطاً بالتجربة البشرية مطهراً للنفس، وقد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة للحياة، التي تجعل من المأساة صورة للحياة، هذا بعض ما اعتمده في النقد". (٣٣)

يعد تمييز إليوت بين "العاطفة" و "الشعور" بالغ الأهمية. فهو يرى أن الغموض كائن وقار في الشاعر نفسه، أما الشعور فإنه مخبوء عند الشاعر في كلمات وعبارات وصور خاصة. ويتصل بهذه النظرية مبدأ "المعادل الموضوعي"، الذي أوضحه أكثر في مقاله عن "هملت ومشكلاته"، من حيث أن المعادل الموضوعي حال، أو موقف تكمن فيه عواطف أو مشاعر، تعبر عن "عاطفة" الشاعر وتثير عاطفة مشابهة في القارئ. وهكذا يجيئ هذا الفصل بين العاطفة والشعور، لكي يحول دون دخول العاطفة إلى الشعر لنظرياته عما هو "لاشخصاني" وكلاسيكي، ثم يدسها في الشعر باسم آخر – وربما – بشكل آخر. (٣٤)

ونستخلص من تأثير نظرية المعادل الموضوعي في نقد جبرا، إلى أن العمل الفني عنده مثل إليوت، ليس تعبيراً مباشراً عن الشخصية أو الأخلاق أو القيم، إنه تعبير غير مباشر، يتأتى من خلال تركيز الفنان الموضوعي على مهمته، وهي خلق شيء موضوعي جديد، بديلاً للمشاعر والقيم، وبديلاً عن منهج المباشرة في التعبير عن الانفعال وأن القصيدة هي خلق، خلق موضوع ناتج عن تركيز تجارب الشاعر، أي تحويل انفعال الشاعر إلى شيء جديد. وأن الفنان الكامل، هو الذي يستطيع أن يحقق انفصالاً، ثم عن الشخص الذي يعاني والعقل الذي يبدع. والفن ذا عملية خلق موضوعية، تتطلب قدرة على الهضم، وتمثل العواطف التي هي مادة الخلق. وأن انفعال الشاعر ليس شخصياً، اي أنه يتعلق بالقصيدة لا بالشاعر، وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية، وإنما يترجم إلى موقف أو عمل ملموس، يثير استجابة انفعالية، وعلى الفنان أن يحاول التعبير عن قسط من الانفعال، يزيد عما يوفره الموضوع، الذي يمثله العمل الفني، اي أن العمل يجب ألا يتضمن اندفاعات، تزيد عما هو مطلوب، من أجل الوصول إلى الانفعال المنشود. (٣٥)

ويترتب عن ذلك أن القصيدة لها حياتها الخاصة، ولها قوانينها ومبادئ داخلية تنظمها، وهي تتضمن تعبيراً حيوياً كيماوياً للحقائق، التي اندمجت لتوليدها،

والشيء الذي يقدم لنا في أية قصيدة لا يكون، ولم يستطيع أن يكون شخصية الشاعر، وحين نقرأ القصيدة ننسى كل ما هو خارجها، بما في ذلك الشاعر. إذ أننا في عملية التذوق نتعامل مع العمل الفني نفسه لا مع خالقه.

ثانياً: منهج "جبرا" النقدي:

- مقاربة لمنهجه النقدي

يمثل جبرا بين النقاد العرب المعاصرين ظاهرة متميزة بمفردات عناوين كتبه. لماذا هذه العناوين، وهل يكون بالصدفة معجم العناوين وحدة تشمل هذه المفردات: الحرية، الطوفان، النار، الجوهر، الينابيع، الرؤيا، الفن، الحلم، الفعل، الحياة.. الخ؟ يبعث إنتاج جبرا القديم، ويدخل المشهد النقدي بقوة، كأنما كتب اليوم، ويستمر صاحبه يحمل لواء الحداثة، والنقد الجديد في الأدب العربي، وكأنه شاب في سن العشرين نضج مبكراً، نلاحظ في البداية أن "الرؤية الحداثية" في حياة جبرا، ليست احترافاً مهنياً حسب النقد الأدبي في أبعد حدوده الحداثية، بل هي رؤية كيانية على كافة أشكال الإبداع. (٣٦)

يمثل جبرا نموذج الناقد المبدع، تماماً مثل إليوت؛ الشاعر الناقد المبدع، وعالم جبرا الأدبي الإبداعي عالم بلا حدود؛ من الرواية إلى الشعر، إلى النقد الفني "الرسم، السينما، النحت" إلى آخر قائمة الفنون الجميلة، إلى الترجمة الإبداعية في أعلى صورها؛ ترجمة شكسبير وفريزر، ونماذج أعمال النقد الجدد والأدب الأمريكي. لن نجد في كل هذه الأعمال شذوذاً أو استثناء بينها رؤية، وبين "النقد رؤية" أيضاً. يكاد يكون جبرا واحداً فيها جميعاً، تدور كلها حول الأدب والفن والجمال. يتابع فيها الناقد المبدع الصيغة الجمالية، وقد تجسدت في الرواية والقصيدة والقطعة الموسيقية، واللوحة والتمثال والسيناريو. "وكان مجيئي إلى بغداد للتدريس في كلياتها عام ١٩٤٨، هو البداية لمرحلة فاصلة في حياتي الفكرية، إذ جعلت أحول همي من جديد نحو الكتابة بالعربية، وحول الإبداع العربي مزاوجاً، كما كنت من قبل أزاوج بين الكتابة كعملية خلق، والكتابة كعملية نقد، جاعلاً العمليتين تصب كلتاهما في أخرى كأمر حتمي". (٣٧)

يؤمن جبرا بوحدة الجمال رغم خصوصية كل فن، وهل يمكن له أن يتناول شعر

السياب وتوفيق صايغ، أو فن جواد سليم أو رواية عبد الرحمن منيف، أو مسرحيات غسان كنفاني، إلا إذا كان مهموماً بهموم هؤلاء وأعمالهم؛ فالنقد عنده مثل إليوت اختيار ومسئولية، وأقصى درجات الالتزام لديه، هي الحرية والجدة والحداثة، يلتمس في كل ذلك دربة من خلال النقد الأمريكي الجديد؛ رؤية ومنهجاً ".. فنحن نكاد اليوم نسأل تلك الأسئلة نفسها، التي يرددها في أمريكا النقاد الشعراء الروائيون؛ عن الحقيقة والمجتمع والتجربة والجمال، ومكان كل منها في الأدب، كما أن لأساس فيما نطلبه، ونبحث عنه، هو ما حققه النقاد الكتاب الأمريكيون بالضبط، ولادة اللغة والشكل من جديد وحيوية المضمون". (٣٨)

أراد جبرا في ترجماته للنقد الأنجلوساكسوني الجديد أن يقدم النموذج البالغ التخصص على أصعدة النقد الجمالي الفني، وأسس النقد الموضوعي التطبيقي، والكلاسي الجديد المتكامل، والتحليلي المقارن، والنقد الأكثر تخصصاً وحداثة، النقد الأسطوري، وكأننا به يفترش أرضية النموذج "وحدة الفنون" خلفية حضارية للنقد، كونه فكراً وفناً وعلماً في آن واحد، إبداعاً أدبياً خالصاً، ويرفع الأركان في تشييد نقد عربي جديد، مستلهماً منهج أساتذته من النقاد الجدد الأنجلوساكسونيين الأعلام، ومن تتلمذوا على إليوت. ".. وأساتذة المناهج الأدبية في الجامعات الأمريكية في الغالب، من النقاد الذين حرروا شهرة أدبية، ومعظمهم من أساتذة الأدب الإنجليزي، ولذا فإن لهم تأثيراً مستمراً على الذوق النقدي، إذ إن الكثير من الكتاب والنقاد الأمريكيين الجدد، هم ممن تتلمذوا على هؤلاء النقاد، ونقدهم في الواقع منحنى جديد، يتصل بالاتجاهات التي أوجدها النقاد الجدد الذين يعمل معظمهم أساتذة في الجامعات، وقد غير هؤلاء موقف الطلبة من الأدب بوجه عام". (٣٩)

يعد جبرا من أتباع مدرسة النقد الجديد بلا منازع؛ والتي كان أحد أساتذتها "إليوت"، وإلى عهد قريب أستاذ جبرا "ا. ا. ريتشاردز"، و "ر. ليفز"، وآخرون من أمريكا وبريطانيا، ساروا على نهج أساتذتهم، وقد اصر جميعهم على الاهتمام بالنص كنص مجرد من الاعتبارات الأخرى، التي كانت فيما مضى هي السائدة، وكانت تعتبر النص خادماً لأغراض جانبية. وانصب اهتمامه دائماً على ما يقوله الشاعر أو الروائي بالكلمات، فهو يدرس الصور التي توحيها هذه الكلمات، أو الأحداث التي توجدها.

يتأمل جبرا الجذور التي تصفها الكلمات والصور في الفن، وما يحيط بها من رموز إنسانية عميقة، تمتد نحو "الأسطورة"، وتفاصيل كثيرة محصورة في النص الذي أمامه، كان النقاد الجدد يؤكدون على النواحي الإنسانية والأنثروبولوجية، وعلاقة هذا كله بالوعي واللاوعي، وبالأسطورة وتسربها في الأعماق البشرية، لأن "جيمس فريزر" الذي ترجم له جبرا، كان مؤثراً كبيراً في جماعة النقد الجديد ".. أنا في الحقيقة ما أزال من أنصار النقد الجديد، وما أراه أن أهل النقد الجديد أوجدوا نهجاً سيبقى مدة طويلة، هو الأساس في أي مقترب نقدي". (٤٠)

ونخلص من هذه المقاربة الأولية لمنهج جبرا النقدي، إلى أن جبرا درس في كمبردج وهارفارد سنوات سيادة المنهج النقدي الجديد؛ فتتلمذ على ريتشاردز، وليفز، وتلامذة إليوت، وشواهد الحال تؤكد إعجابه وتأثره بأعلام مدرسة النقد الجديد في جناحيها البريطاني والأمريكي – كما أثبتنا في الفقرات السابقة – ويبقى جبرا نموذجاً حياً في تمثل إليوت ودعوته إلى "نظرية الموروث" منهجاً وتنظيراً وهذا ما نلحظه في وحدات البحث اللاحقة.

ثار جبرا على المناهج العربية المتبعة، وعلى وجه الخصوص "المنهج التأثري"، وبعض الجوانب التطبيقية في المنهج التاريخي تناول النص من الخارج، وانصب اهتمامه على النص من داخله، وبذلك يكون أول دعاة النقد الأنجلوساكسوني الجديد كما تمثله "إليوت" وأتباعه صراحة، وسنحاول في الصفحات التالية إبراز تجلياته في المنهج النقدي لدى جبرا.

١ – في النقد الجمالي الفني:

انفرط عقد "المضمون" في النقد الشكلي الجمالي، وانتثرت حباته. لا تعتبر النظرية الشكلية عند إليوت وجبرا الفن فيضاً عفوياً للمشاعر الجياشة، أو تعبيراً عن شخصية الشاعر، بل هو تنظيم غير شخصي للمشاعر، يحتاج إلى حس متكامل، أكد إليوت وجبرا على أهمية الفكر والشعور من أجل أن يحصل الفنان على البيئة الرمزية للعمل الفني، يقول إليوت "لقد أكدت منذ ثلاثين عاماً ماضية، أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي، هي تفسير الأعمال الفنية وتقويم الذوق الفني". (٤١)

إن النقد الفني هو المرحلة التي تأتي بعد مجابهة العمل الفني أو تذوقه، من حيث

يبدأ دور التحليل، وعمل الفكر والعقل والتعليل. وإذا ما دققنا النظر في البحث عن المهمة الرئيسية للنقد الفني، نجدها تنحصر في تحديد قيمة العمل الفني، بالإضافة إلى دوره في الكشف عن فكرته والدلالات التعبيرية الكامنة في بنيته الشكلية. يقول جبرا "ففيها يبدو الجمال الحسي، هو غاية الإبداع، لا التعبير عن العاطفة، وفي هذه المدرسة ينعدم التركيز الهرمي من أجل خلق الرؤى والخيالات، التي تحيط بالنفس كضباب لذيذ". (٤٢)

يعد الكشف عن فكرة العمل الفني وتفسيره ودلالته التعبيرية، هي المهمة الأكثر ضرورة وفائدة، خاصة وأن النشاط الإبداعي الذي يسعى من خلاله الفنان إلى ابتداع الصور، ليعبر بها عن عالم أفكاره وأحاسيسه الخاصة، غالباً ما يصاحبه محاولات استحداث التركيبات الشكلية، أو عمليات التعمق في مجال الأساليب التي سبق طرقها. ومن هنا يبدو نتاج ذلك النشاط غير مألوف. يقول إليوت "تقتصر مهمة الشاعر في الإتيان بالانفعالات الجديدة، بل في الاستعمال العادي لها. وهو في صياغتها شعراً، إنما يعبر عن الأحاسيس التي لا تقتصر على الانفعالات الواقعية على الإطلاق". (٤٣)

وهكذا يتضح أن النقد الجديد، هو نزعة التأكيد على أهمية التنظيم الداخلي في الأعمال، أكثر من تأكيد الأبعاد التاريخية، وينصب اهتمام النقاد الجدد على عملية تفسير الأعمال الفنية وتحليلها، وينبثق تقدير العمل عندهم من التفسير دون اللجوء إلى معايير مسبقة، أو صيغ محددة أو تحليلات جزئية، وقد نادى هؤلاء بالمعنى الباطن، وتدريب الأذواق على التصوير الخالص في إنشاء الحركة الشكلية في النقد، التي تعتبر قيمة الفن تنحصر في عناصر وسطه، مثل الخط والمساحة في التصوير والكتلة والسطح في النحت، ".. في عشريناتي الأولى ما كنت منهمكاً في مطالعاته، وما كنت متعلقاً به من حركات الرسم والنحت، منذ النهضة الأوروبية إلى بيكاسو، ما عشقت جسداً أو حجراً، وما أخذت بفكرة، وما أصبت لوناً أو خطاً، إلا كان هؤلاء المبدعين الدافع الأعظم لعواطفي ولإدراكي، لنفاذي إلى قلب الأشياء جميعاً". (٤٤)

يرفض النقد الجديد أن يرتبط الإبداع الأدبي بهدف محدد أو بفائدة معينة، وإن كان لا ينفي إمكان وجود وظيفة ووظائف أدبية، لعل أول وظيفة أبرزها إليوت في

"فائدة الشعر"، هي وظيفة "الإقناع"، ثم وظيفة "الاستمتاع"؛ إن التجربة الجمالية التي يمارسها الفنان، أو متذوق الفن، تشمل عملية الكشف عن القيم الجمالية، التي يتمتع بها الموضوع. ولما كان كل ما هو فني مرتبط بالاستمتاع الإنساني، فإنه من هنا تبدو أحكامنا – في نظر جبرا – على أعمال الفن وتقديرها، ومعايير القيمة غير ثابتة، بل ليست مطلقة. وإنما هي متغيرة ونسبية، وتختلف من شكل فني إلى آخر، غير أن تجربة ثرية تكون على وجه الخصوص حينما تثري بالتجربة البصرية. يقول جبرا ".. كنت أرسم كما كنت أكتب القصيدة، كنت أشعر أن التجربة البصرية تجربة، تضيف المزيد من استجابتي للحياة، هناك صلة وثيقة بين الرسم والشعر خصوصاً بالنسبة لي؛ القصيدة دفعة واحدة، دفعة إحساس واحد، فالصور واللوحة هما دفعة واحدة، لذلك كانت الصلة قوية بينهما". (٤٥)

ينطلق المنهج الفني من أن الإبداع ليس مجرد تعبير عن الواقع، وليس تصويراً له أو محاكاة، وإنما هو معادل فني للواقع، كما أن هذا المنهج لا يستعين في تعامله مع الإبداع بما هو خارج عنه، إلا من أجل الكشف عن مكوناته الداخلية، ويقترب المنهج الفني من المنهج اللغوي، الذي يعتبر الإبداع خلقاً لغوياً، أو معادلاً لغوياً للواقع، ينطلق من الرؤية النصية، كما يتعامل مع مفاهيم الرموز والأساطير المبثوثة في سياقه اللغوي، بعيداً عن صاحبه، متعمقاً في داخله وأغواره. يقول إليوت" إنه ليس من الضروري على الدوام أن يهتم الشعراء بالفلسفة، أو بأي موضوع آخر. ويمكننا أن نقول إنه يبدو لنا أن الشعراء في مدينتنا الراهنة، كما في وقتنا الحاضر معقدون. كما أن هذه المدنية تتضمن اختلافاً وتعقيداً بيناً، وهذا الاختلاف وذلك التعقيد، إذا ما تفاعلا مع الإحساس المرهف، فمن المؤكد أنهما سيؤديان إلى نتائج بينة ومعقدة. ومن الواجب على الشاعر أن يكون أكثر شمولاً وتنويهاً، وبعداً عن الطريق المباشر، لكي لا يفرض معانيه على لغته، أو يخلعها عليها إذا احتاج الأمر". (٤٦)

ومن المعروف أن للنقد الفني اتجاهات مختلفة، تنفر من الاختلاف الذي نجده متوفراً في مذاهب الفلسفة حيث نشأت في ظلها الاتجاهات الجمالية. وكل اتجاه نقدي لا بد أن يستند إلى طريقة معينة، كما أن تقييم الفن يتوقف على مستوى ذوق الناقد، وعلى تفهمه لمعنى القيمة الفنية، أو لما تعنيه كلمة "فني" بشكل عام.

فالذوق الفني مثله مثل الإبداع الفني؛ مشحون بالقيم. لأن الفن والجمال

يرتبطان بالاستمتاع الإنساني، - وفي نظر إليوت وجبرا - يعد تقديرنا للعمل الفني دعوة للآخرين كي يستمتعوا مثلما استمتعنا نحن. كما أن التقدير هو ذاته مرشد للسلوك، الذي يسلكه المتذوق في المستقبل. فقد يعمل على زيادة الشعور بالقيمة في تجربة جمالية معينة. ولولا التقدير والنقد الفني لافتقد إدراكنا للقيمة الجمالية إلى العمق.

يقول جبرا ".. ثمة لدي مفهوم نظري في الأدب والفن، تكامل على مر السنين عبر الدراسة والممارسة معاً، وإحدى القواعد الأساسية في هذا المفهوم، هي أن علي في النقد أن أفصل النص عن صاحبه، وأن أستغور هذا النص كمنجم، أبحث فيه عما هو ثمين ومحجوب في طياته يجب استخراجه". (٤٧)

تكمن وظيفة الإبداع الأدبي في النقد الجمالي، في كونه قيمة جمالية، ينتفع بها من عايش الإبداع الأدبي معايشة فهم وتذوق. ولا يتم هذا إلا بالابتعاد عن استغلال الإبداعات الأدبية في تحقيق أغراض غير فنية، سواء كانت هذه الأغراض خلقية أو اجتماعية.

ونخلص من تجليات النقد الفني الجمالي في نقد جبرا إلى أنه، يلتقي مع النقاد الجدد وعلى رأسهم إليوت، في انطلاقهم مما يمكن تسميته "إبداعية النقد"، أو اعتبار النقد عملاً إبداعياً، لم تبق مهمة النقد مجرد إعادة مبسطة لعمل الأديب، بقدر ما صارت تكملة أو إضافة إلى الإبداع ذاته.

نجد في أمريكا "إليوت وازراباوند" وغيرهما من النقاد الجدد، كانوا في الواقع نقاداً ومبدعين معاً، بحيث يصعب الفصل بين إبداعهم ونقدهم. "ويبدو أن تحركي فيما بعد بين النقد والإبداع جاء تلقائياً، بل ربما شيء من واقع الضرورة، لا لأنني وجدت التداخل بين الخلق والنقد أمراً طبيعياً فحسب، بل أيضاً لأنني شعرت أن العملية الواحدة تقتضي الأخرى إيضاحاً لها، أو دفاعاً عنها؛ ففي كتابتي النقدية كنت ضمنياً أمنهج الكتابة الإبداعية وطرائقها". (٤٨)

وهكذا نلمس في النقد الفني لدى إليوت وجبرا، التركيز على الجوانب النظرية الأساسية للعمل الأدبي، من حيث الأسلوب والخيال؛ فالفنان في نظرهما لا يمثل ولا يجسد الحياة بقدر ما يخلق شعوراً خيالياً عنها، عن طريق قدرته على ترتيب

الكلمات والتراكيب، والخصائص المتعلقة بالبناء والنبرة، ومن ناحية أخرى المسائل الأوسع نطاقاً حول علاقة الأدب بالرموز والأساطير.

وقد تأثر جبرا غاية التأثر بتوجهات إليوت والنقاد الجدد، في انصباب اهتمامهم على النص دون غيره، ويظهر ذلك من خلال نصوصه ودراساته النقدية، ومن تصريحاته دون مواربة، يقول جبرا "وكان بعض النقاد من الغرب، قد توصل إلى طريقة تعتمد النص، ولكن بأسلوبها سموها "النقد الجديد"، وهي مدرسة تأثرت أصلاً بالشاعر ت.س.إليوت، والناقد ا.ا.ريتشاردز، ثم نماها عدد من النقاد الأمريكيين مثل آلان تيت، وجون كرانسوم. غير أن هذه المدرسة التي فصلت النص عن صاحبه، أعطت النص شمولية إنسانية، وقرنت بينه وبين طاقته اللغوية، كمرجعية أخرى تساعد في أغوار النص". (٤٩)

٢ - في النقد الكلاسي الجديد:

يعد إليوت اللسان المعبر عن اتجاه في النقد يمكن أن نسميه بالمفهوم الجديد "كلاسيكياً". كما نجد جبرا بقراءته الموسعة للتراث الكلاسيكي؛ من أرسطو إلى آخر النقاد الأرسطيين الجدد، يمثل الناقد "الكلاسيكي" على طريق النقاد الكلاسيكيين في القرن السابع عشر، تأثر كل منهما – كما شرحنا سابقاً – بدرايدن، وجون دن، والدكتور جونسون، وجل ما كتباه في النقد يكاد يكون مراجعة وترتيباً، وإعادة قراءة لكتابات الكلاسيين، وقد لسنا أن غاية النقد لديهما، هو إنشاء "موروث" أو "اتباعية جديدة"، ذات صلة مستمرة بين أدب الماضي وذوقه، وأدب الحاضر وذوقه، وكلمة "كلاسي" لا تعني عندهما إلا ما تعنيه كلمة "جيد"، يحبان الأثر الذي يمنح ذلك الوصف، بل أحسن أنواع الإنتاج الأدبي في كل مكان وزمان، يعني لديهما الكمال، النضج، الترتيب التنسيق، إلى غير ذلك من مواصفات الكلاسيكية الجديدة، التي نشأت من ثقة لا حدود لها، بقوى الذهن والذكاء والعقل. (٥٠)

ويبدو أن أفضل كلمة تقابل كلاسي لدى إليوت هي كلمة "النضج"، ولا وجود للكلاسيكية في نظره إلا حينما تنضج المدنية وعندها تنضج اللغة وكذلك الأدب. وهي أيضاً ناتجة عن العقلية الناضجة، إن ما يكسبها صفة الكونية هي أهمية تلك اللغة أيضاً، وأيضاً العقلية الشاملة للشاعر. وقد ينتمي الكاتب، فرداً صاحب عقلية

فذة ناضجة، إلى فترة أقل منه نضجاً، وهنا يكون إنتاجه أقل نضجاً تبعاً لذلك. وفي رأي إليوت ما النضج الأدبي إلا انعكاس لنضج المجتمع، الذي تمخض عنه ذلك الإنتاج. "والمؤلف بمفرده في استطاعته أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً، لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهد أسلافه السبيل للمسألة الأخيرة، وعلى ذلك فللأدب تاريخ رابض خلفه. ولسنا نعني بالتاريخ ذلك السجل المدون فحسب، بل هو التقدم اللغوي وإن كان لا شعورياً، إلا أنه منظم يعمل على تحقيق إمكانياته وطاقاته داخل حدوده". (٥١)

ويحمل إليوت وجبرا قسطاً من عبء الكلاسيكية في النقد؛ فأسلوبهما نفسه شكلي فصيح كاد أن يصبح حاداً، يجمع بين جمال العبارة ووضوحها وشفافيتها. وبنظرة سريعة إلى النماذج التي انهمكا فيها، هي نماذج ترتكز على قيمة "الموروث"، يتخذ إليوت دوماً مقياسه النقدي الكلاسي من قراءته لمنابع الكلاسيكية. يقول جبرا "ونحن بحكم اطلاعنا على الآداب الغربية، نعرف أن الإنتاج الفكري الأدبي، الذي هو موضوع دراسة الناقد في الغرب، يمتد عمقاً ببنية الأدب الحديث، وقد شمل الآداب الكلاسيكية، التي بنيت عليها آداب الغرب، فهو يتمتع بعمق خاص وغزارة تيسر سبلاً مختلفة لمعالجة هذه الموضوعات، وبالتالي نظريات نحسد الغرب عليها". (٥٢)

وقد أوضح إليوت هذا التصور في مقاله "التقاليد والموهبة". إذ يرى أن هذه التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخي للماضي، وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً قبل أن يقدم على عملية الإنتاج. ومعنى ذلك أن التيارات الفكرية المعاصرة لا تفي بالغرض المنشود، إذ أنه من الأجدى أن يستوعب الفنان الماضي والحاضر، وأن يشق طريقه وسط الأفنان المتشابكة للأدب الأوروبي برمته منذ عصر الإغريق حتى وقتنا الحاضر. حينئذ يمكننا تقييم الأعمال الأدبية والفنية العظيمة، وذلك عن طريق مقارنتها بغيرها.

ومعيار القيمة في الإنتاج الجديد، هو قدرته على التوافق مع الإنتاج الماضي. وهذا التوافق بدوره يولد في الفنان أو الشاعر القدرة على التخلي عن ذاتيته أو فرديته في سبيل هدف أسمى، هو تحقيق الموضوعية في إنتاجه الفني، وعلى ذلك يقول إليوت "إن تقدم الفنان ما هو إلا دأبه على التضحية الذاتية، أي دأبه على محو الشخصية،

إذ تهمنا اللوحة الفنية الرائعة، أو القطعة الموسيقية المشجية، أو القصيدة التي تأخذ بلبك، أو المسرحية التي تحرك أوتار قلبك، دون حاجتنا إلى الجري وراء هذا المؤلف أو ذاك الكاتب". (٥٣)

يمثل جبرا في نقدنا المعاصر نموذج الناقد الكلاسي -- حسب نهج إليوت -- فإذا تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب عشرات الصفحات، وإذا تناول قصيدة طويلة أو مسرحية، أنفق سنوات وسنوات في المراجعة والتنقيح والإضافة، وخرج بكتاب في طبعة ثانية وثالثة وحتى رابعة، طبعات مزيدة ومنقحة.

ولم يستطع جبرا شأنه في ذلك شأن إليوت الالتزام في نقده بحدود النص فيرد القصيدة إلى مصادرها ومشابهاتها في آداب قديمة، ويوجد لها مكاناً في التراث أو خارجه، ويقارن بإسهاب بينها وبين آثار معاصرة، وسابقة داخلة في الموروث الأدبي أو خارجه، ويحللها تحليلاً أدبياً وافياً. ينسيه ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها، ويجد مصادرها الشعبية ومثيلاتها.

ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث، وما في القصيدة من تعابير ورموز، وخصائص موروثة، من خلال مبناها وعناصر الصور المتصلة اتصال تداعي الخواطر شعورياً. وأحسن تطبيق لهذا المنهج الكلاسي الجديد المتكامل، يبرز في دراسته لبدر شاكر السياب "مهما دعا الناقد الجديد إلى فصل النص عن كاتبه كفصل الرقص عن الراقص، فإنه حين يعيد النظر في بدر شاكر السياب، يجد أن هذه القاعدة تتمرد عليه، إذ يصعب عليه أن يفصل الشعر عن الشاعر، بل أنه يظلم كليهما إن فعل، فمهما يجد الناقد في شعره من مجال موضوعي للتأمل في الوضع الإنساني، والحالة البشرية ومن رموز مآسي العصر، وتوق إلى ضرب من الخلاص عن طريق موت وإيقاع جديدين". (٥٤)

ينطلق جبرا مثل إليوت في نقده الكلاسي من تصورات "الشعراء الميتافيزيقيين" الكلاسيين. ويرى في شعرهم الوجدان الصادق المعبر عن الفكرة العميقة، به تتطابق الفكرة مع الخبرة الوجدانية في التعبير الكلي، عن مظاهر "الحقيقة"، والشعر الميتافيزيقي في نظره لم يهتم بالمشكلات الفلسفية؛ كالوجود والخير والحق، بقدر اهتمامه بالمشكلات النفسية والعاطفية للإنسان. انصب اهتمام الشعر الميتافيزيقي على "دراما الوجود" وحقائق الكون، بالإضافة إلى التعبير عن الخبرات البسيطة،

التي تتصل بعمل الحياة من حزن وفرح، وألم ولذة وكراهية. ويتميز شعرهم بوجه عام بفكرة الصراع بين مطالب الجسد، وميل الروح إلى الحرية والانطلاق والتخلص من أدرانه وبراثنه. وبالخوف من الموت والعقاب. (٥٥)

ويبرز تأثير إليوت والشعراء الميتافيزيقين في نقد جبرا الكلاسي واضحاً. كما يعد جبرا في النقد العربي المعاصر، من القلة القليلة التي شدها الانتباه إلى الشعر والنقد الإنجليزي في القرن السابع عشر. فراح يشحذ بهما حاسته النقدية، وعنى عناية فائقة بفتح نوافذ مضيئة على الأدب الإنجليزي في توجهاته العقلية، وعلى الخصوص عند نقاد الكلاسية الجديدة، والذين حاول إليوت أن يعيد لهم الاعتبار في النقد الجديد.

ويبدو ميل جبرا الجارف إلى روحانية الميتافيزيقيا في النقد، شبيهاً كل الشبه بروحانية إليوت. وما إلحاح جبرا دوماً على العالم الظاهر المخالف لعالم الحقيقة، إلا ترجمة لهذا الاتجاه الميتافيزيقي، وكذلك ما نراه من توهم المطلق في الفن والجمال، ولعل أجمل ما يؤكد عليه جبرا في النقد الكلاسي، تركيزه على عنصري: الإيحاء والصنعة. يرى أن المعجزة في الأثر الفني الكلاسي الرائع، مردها أن ذلك الأثر الأدبي بالرغم من انتمائه إلى زمان ومكان معينين، فإنه فريد ولا سلطة للزمان عليه. (٥٦)

تمكنت الكلاسية الجديدة في نظر إليوت، من إيجاد الصلة والترابط بين الحس المرهف والدقة في المشاعر. وجمعت المرئيات المتشابهة في دائرة واحدة، وذلك من أجل إخصاب وإثراء الصورة الشعرية، وإبراز أوجه الشبه والتعارض في عالمي الفكر والحس. ففي صورها الخلابة فطنة، وفي معانيها أغوار عميقة، وفي تعبيراتها قوة وذكاء. (٥٧)

وهكذا يستخلص إليوت وجبرا مظاهر الكلاسية الجديدة من كلاسية القرن السابع عشر الإنجليزية. وبناء على هذا فإن الكلاسي، يتجلى من خلال التعبير في أصالة واضحة عن مناطق الفكر والإحساس والجمع بينهما. هذا إلى أن الصورة الشعرية لشعراء القرن السابع عشر كانت أقدر من غيرها في التعبير عن تعقيد الحياة وتشعب المدنية، فرجع شعراء الحداثة ومنهم جبرا وإليوت بمخيلاتهم إلى هذا الينبوع الحي ليشفي غلتهم. ويفصح عما تجيش به صدورهم، وما يحسون به

في أعماق نفوسهم على نحو وضرب من الإضافة والتجديد، دون الوقوف عند حدود كلاسية القرن السابع عشر.

ومن مظاهر تأثير إليوت في جبرا في هذا التوجه "الكلاسيكي الجديد"، أنه يستفتح كتابه النقدي "الرحلة الثامنة" بمقولة لإليوت، كمبدأ نقدي يجسده في دراساته النقدية، ويسير على هديه ".. يقول إليوت شغلنا الشاغل هو ذلك السؤال الدائم: ما الذي نفعله الآن؟ أي اتجاه لم نسر فيه مكتشفين؟ ما الذي علينا أن نفعله مما هو الآن أمامنا، مما لم يفعله من قبل للمرة النهائية، على خير ما يمكن أن يفعل". (٥٨)

ونخلص إلى أن نقد إليوت وجبرا الكلاسي الجديد ينحو منحى تكاملياً نظرياً، حيث يدعو إلى أن يسلط على النص الأدبي كل معدات الناقد الكلاسي المحترف، من حيث الوصول إلى أوسع الاكتشافات التي تحتويها أعماق النصوص التي تتمثل في العلاقات الهامة بين الألفاظ وصورها ورموزها، وكل إيحاءاتها الملائمة لأشكالها، ومهمة تلك الأشكال وآثارها، وما فيها من ضروب الجرس والبناء الإيقاعي، وغير ذلك من التأثيرات الموسيقية، وطبيعة الحركة والتناسق. وتتجلى بوضوح في نقدهما كل ما يتعلق بمواصفات الكلاسية عموماً.

٣ - في النقد الأسطوري الجديد:

اقتحم عدد من النقاد الجدد في أمريكا موضوع "العلاقة بين الأسطورة والنقد"، الذي يقدم مفتاحاً جديداً للنقد الأدبي، ويطلق على هذه المجموعة من النقاد اسم "نقاد الأسطورة"، تأثروا أشد التأثر بالدراسات الأنثروبولوجيا، التي نمت في السنوات الخمس الأولى من هذا القرن، وكان أشد ما أثر فيهم، إعادة اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والطقوس والشعر، التي تعد أشكالاً من التعبير موجودة في بداية أية حضارة، وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات، هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير، التي تنمو "الحالة الإنسانية" في ظلها وبتأثيرها. يقول إليوت "إن الدراسات السيكولوجية والأنثروبولوجية، قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً لم يكن له عهد بها من قبل". (٥٩)

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر، كما أثر في الشعر الرمزي؛

فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي، خاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لا معقولة، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه، إننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديماً وحديثاً، إنها ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية. يقول جبرا "وفق بدر شاكر السياب إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي عندما أوجد تلك الرموز مثل: الصلب، والجلجلة، والسنابل والشقائق. ضرباً من رؤية الموت، التي توضح للإنسان رؤية الحياة. ولجأ أيضاً في تصوير الصراع بين الموت والبعث إلى أسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير، ونواح عشتار عليه في العالم السفلي، وموات الأرض في غيابهما، ثم عودتهما معاً وعودة الزهر، والسنابل والثمار إلى الأرض". (٦٠)

كان من شأن الاستمرارية التاريخية للحضور الأسطوري المكثف في شق الحياة العربية، أن تؤسس لمنهج نقدي أدبي، يستطيع أن يدرس البنيات الذهنية للإنسان العربي من جهة، ومدى تأثير هذه البنيات على النص الأدبي من جهة أخرى؛ فالنص العربي المعاصر أصبحت له خصوصيات من أهمها: الحلم والأسطورة والتخييل والرمز والغموض، والتركيبات التي تمتزج بالرؤى الأسطورية، ظهر شعراء اشتهروا بقصائدهم الأسطورية، وجدوا في إليوت وفي الأسطورة مصدراً من مصادر إلهامهم. ففي الواقع أن "الأرض الخراب" مبنية بشكل واضح على الموازنات، وتحقق الاستفادة من أساطير "الغصن الذهبي" لمؤلفه جيمس فريزر. استخدم إليوت هذا التوازي بدلاً من الأسلوب السردي، الأسلوب الأسطوري. (٦١)

انصرف جبرا بمنهجه الأسطوري المتمرس إلى المتابعة الفاحصة للشعر العربي، باحثاً منقباً عن أوجه استعمالات الأسطورة. "إن شاعرنا في بحثه عن الرموز لجأ إلى الأساطير اليونانية والعربية، يجد في أشخاصها تجسيدات لأفكاره. ودارس الشعر العربي إذا أراد أن يفهم هذا الشعر على وجهه الصحيح، عليه أن يعتني بقاموس الميثيولوجية.. وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر إلى الإشارات الميثيولوجية، نجد شاعرنا اليوم إذا انتشى بهذا المنهل الثر الجديد، يقبل على الأسماء الميثيولوجية باهتمام، ومن هنا ترد إشارات إلى أسماء كسيزيف

وبروميثيوس وتموز". (٦٢)

سيطرت فكرة البطل المخلص على شعر ونقد إليوت، وكذلك الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت، ويرى أن هناك أفكاراً مشتركة بين البشر جميعاً، تتصف بأنها راسخة الجذور في النفس الإنسانية، لأنها حصيلة تجارب الجنس البشري منذ وجد على الأرض.

ولذلك أولاها إليوت اهتماماً في نقده الأسطوري، يؤكد على الدلالة العميقة في جوهر وبناء الفن والأدب، وأن لها قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان.

ويبدو أن هذه النظرية لدى إليوت عمقت تجربته النقدية والشعرية، كما أثرت النقد الجديد بوجه عام. فراح يبحث عن النماذج الأصلية في الأدب، كما يهتم ببحث الدلالات الفنية، التي تزخر بها الأساطير القديمة لدى الشعوب البدائية والشعوب القديمة. فاستمد إليوت من الأساطير اليونانية أسطورة "تيرياس"، وأدونيس، ومن الأساطير الفرعونية أسطورة الإله "المصلوب، ومن أساطير القرون الوسطى أسطورة الكأس المقدس وغيرها. (٦٣)

يهدف استخدام إليوت وجبرا للمنهج الأسطوري، إلى تحقيق غايات عديدة إذ يطمح كلاهما إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة، أو إلى التصريح بتبرمه من كآبة وانحلال العالم المعاصر، وتقديم البديل لهذا العالم المتناقض. حيث رفضا قوانين القهر والصراع، ومن خلال هذا المنهج كشفا عن ما يخفيان في دخيلتهما من انسكارات حضارية راهنة، فكانت استعانتهما بالرموز الأسطورية للخروج من المدار المغلق، التي تجعل من التجربة الفنية حية، يحاول فيها الفنان تشكيل العالم الأفضل. حاول جبرا أن يبحث عن العالم الذي يمكن أن يعيده إلى طبيعته الأولى المتوازنة، يلائم فيه بين تجسيد البدائي وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلقه من جديد، فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، هذا الوعاء يتمثل في الأساطير. (٦٤)

يرجع جزء من اهتمام جبرا بالنقد الأسطوري إلى تأثير كتاب "الغصن الذهبي" لفريزر، المؤثر الأول في منهج إليوت الأسطوري. "ويلوح لنا أن مراسيم وطقوس" أدونيس "،لم تنتشر في صقع كما انتشرت في البلاد المحيطة شرقي البحر المتوسط ثم بمصر، تمثل موت الحياة وبعثها السنوي، لا سيما حياة النبات تحت أسماء

أوزوريس وأدونيس وآتيس، فشبهوا النبات بإله يموت كل سنة، ثم يقوم من بين الأموات". (٦٥)

تعد أسطورة "تموز" في نقد جبرا الأسطوري أسطورة محورية. ومعنى ذلك أنها الأسطورة الوحيدة من بين الأساطير، التي اجتمع حولها عدد من الشعراء العرب، وتناولها كل منهم بلغته الخاصة، وهذه الأسطورة استقطبت مجموعة من الشعراء التموزيين مثل جبرا. ولذلك أولاها إليوت اهتماماً في نقده الأسطوري، يؤكد على الدلالة العميقة في جوهر وبناء الفن والأدب، وأن لها قيمة فكرية أساسية في حياة الإنسان. ونستطيع أن نقول أن أسطورة "تموز" من خلال عمودها الفقري في "الجدب والخصب"، نظر إليها جبرا مثل إليوت باعتبارها تلتقي مع أساطير أخرى مثل أسطورة "غيزيس وأوزوريس"، وألحق بها رمز "المسيح، لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز، مما يوحد بينها في الجوهر. فالشاعر "التموزي" الذي تأثر باستخدامات إليوت الأسطورية بالنسبة لجبرا، انعطف منذ أواسط الخمسينات، اي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي إلى رموزه الأسطورية، والتي تحتضنها جميعاً لديه أسطورة "تموز". "والشاعر في هذه التموزيات شخصية مأساوية، تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة أو صوت الأمة. هذا القناع الجديد ييسر له تصعيداً للقصيدة والاحتجاج، وتصعيداً كذلك للتفجع". (٦٦)

ونستخلص من استلهام جبرا للمنهج الأسطوري من إليوت أن الأسطورة احتوت مضامين جديدة، اثرت في نقده وتكاملت لديه منهجاً أسطورياً، مما أضفى عليها دماً جديداً، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام، يحاول جبرا في هذا العالم – على طريقة إليوت – أن يقدم البديل من خلال إيجاد معادل موضوعي. ويبدو أن هذه النظرة أضحت أكثر جلاء في منهج جبرا الأسطوري، في البحث عن النماذج الأصلية في الأدب، التي اهتم إليوت بالبحث عن دلالاتها لدى الشعوب البدائية، وبحثها جبرا على وجه الخصوص لدى شعوب المنطقة.

والحديث عن استخدام الميثيولوجيا التي أوجدها وادي الرافدين عبر ما يزيد عن ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل الميلاد، حديث قديم بالنسبة إلى جبرا، إذ كان من أوائل من أثار الموضوع منذ الأربعينات وبأشكال شتى، وكان اهتمامه به

أحد الأسباب التي دعته إلى ترجمة كتاب "أدونيس" لجيمس فريزر، الذي يعد من المصادر التي استرفدت منهج إليوت الأسطوري.

حاول جبرا في نقده الأسطوري – مثل إليوت – أن يبحث كيف تتضح الأسطورة في عمل ما، وأن يبرز دورها في إناء الصورة المجازية والكنايات والرموز، وعلى وجه الخصوص في "الشعراء التموزيين". كما حاول أيضاً على منهج إليوت، أن يوضح كيف تخزن الأسطورة الطاقة التي بإمكانها أن تتفجر في ذهن المتلقي صوراً وأفكاراً وعواطف، وان يبحث عن جذورها النابضة بالحياة في الموروث القومي والبشري معاً. ويؤكد حضورها ليس في الشعر فحسب، بل في أعماق الرسامين والنحاتين والمسرحيين والروائيين وغيرهم من المبدعين، باعتباره ناقداً تشكيلياً فناناً، يجمع بين الحس النقدي الأدبي والحس الفني.

المصادر والمراجع

١ -جبرا: شهادات النقاد، مجلة فصول، المجلد ٤، العدد ٣، مايو فبراير — ١٩٩١، ص: ١٧١.

٢ -جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — ١٩٧١، ص: ١٧٣.

٣ -جبرا: معايشة النمرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — ١٩٩٤، ص: ٤٥.

٤ -عصام الأعرج: جبرا إبراهيم جبرا.. مقتطفات من سيرته — ضمن كتاب تكريم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — ١٩٩٥، ص: ٢٢٩.

٥ -عبد الواحد لؤلؤة: معلمي الأول — ضمن كتاب تكريم جبرا، ص: ٣٧.

٦ -جبرا: معايشة النمرة، ص: ٤٧ — ٤٨.

٧ -حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط٢ — ١٩٨٥، ص: ٣٦٥.

٨ -مالكوم برادري: وضع النقد في الوقت الحاضر، ترجمة صبار سعدون سلطان، مجلة الأقلام — عدد خاص بالنقد الأدبي العدد ١١١ — أغسطس ١٩٨٠، ص: ٢٤٨-٢٥٨.

٩ - جبرا: حوار أجراه معه جهاد فاضل — ضمن كتاب أسئلة النقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت — ١٩٩٠، ص: ٨٥.

١٠ - جبرا: شهادات النقاد، مرجع سابق، ص: ١٦٩.

١١ - جبرا: المرجع السابق، ص: ١٧١.

١٢ - جبرا: شهادات النقاد، ص: ١٧١.

١٣ - جبرا: معايشة النمرة، ص: ٢٤.

١٤ - جبرا: المرجع السابق، ص: ٢٤.

١٥ - جبرا: شهادات النقاد، مرجع سابق، ص: ١٩٦.

١٦ -إليوت: التقاليد والموهبة، ضمن مقالات نقدية، ترجمة لطيفة الزيات، دار الثقافة بيروت، (د.ت)، ص: ٢٤.

١٧ -جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١-١٩٦١، ص: ١٤٨.

١٨ -جبرا: معايشة النمرة وأوراق أخرى، ص: ٢٨.

١٩ - إليوت: الموهبة والموروث، ص: ٢٦.

٢٠ -جبرا: الرحلة الثامنة، ص: ١٠، ١١.

٢١ -جبرا: الموهبة والتقاليد، ص: ٢٨.

٢٢ -جبرا: معايشة النمرة، ص: ٢٨.

٢٣ -جبرا: الرحلة الثامنة، ص: ٣٤.

٢٤ -جبرا: معايشة النمرة وأوراق أخرى، ص: ٢٨.

٢٥ - إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ص: ١٠، ١١.

٢٦ - إليوت: الرحلة الثامنة، ص: ١٠، ١١.

٢٧ - إليوت: ما هو الكلاسيكي؟، ضمن مقالات في النقد، ص: ٢٣٩.

٢٨ - إليوت: الموهبة والموروث، ضمن مقالات في النقد، ص: ٣٠.

٢٩ -جبرا: الحرية والطوفان، ص: ١٠٧.

٣٠ - إليوت: الغابة المقدسة، ضمن مقالات في النقد، ص: ٣٦.

٣١ - إليوت: قصيدة جرنتيون، ترجمة ماهر شفيق، دار المطابع المستقبل، القاهرة، بيروت — ١٩٩٦، ص: ٩٢.

٣٢ -جبرا: شهادات النقاد، مرجع سابق، ص: ١٧٠.

٣٣ -معايشة النمرة، جبرا، ص: ٢٧.

٣٤ -جبرا: الحرية والطوفان، ص: ٣٢.

٣٥ -ستايئلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للترجمة والنشر، بيروت، نيويورك — ١٩٦٢، ص: ١٤٨.

٣٦ -غالي شكري: سوسيولوجيا النقد الحديث، دار الطليعة بيروت، ط١-١٩٨١، ص: ٢٠٥.

٣٧ -جبرا: معايشة النمرة، ص: ٢٥.

٣٨ -جبرا: الحرية والطوفان، ص: ١٤٨.

٣٩ -جبرا: الحرية والطوفان، ص: ١٤٩.

٤٠ -جبرا: أسئلة النقد، مرجع سابق، ص: ٨٧.

٤١ - إليوت: حدود النقد، ضمن مقالات نقدية، ص: ٢٤٢.

٤٢ -جبرا: المرجع السابق، ص: ٧٨.

٤٣ -إليوت: حدود النقد، ص: ٢٤٣.

٤٤ -جبرا: الحرية والطوفان، ص: ١٤.

٤٥ -جبرا: معايشة النمرة، ص: ٢٢٥.

٤٦ -إليوت: حدود النقد، ص: ٢٤٢.

٤٧ -جبرا: الرحلة الثامنة، ص: ١٠ ، ١١.

٤٨ -جبرا: معايشة النمرة، ص: ٢٧.

٤٩ -جبرا: معايشة النمرة، ص: ٢٦.

٥٠ -جبرا: الشعراء الميتافيزيقيون، ضمن مقالات نقدية، ص:٥٥.

٥١ -ليلان. ر. فريست: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات دار الحرية، بغداد – ١٩٧٩، ص: ١٨٢.

٥٢ -إليوت: ما هو الكلاسيكي؟، ص: ٥٥ ، ٥٦.

٥٣ -جبرا: شهادة النقاد، ص: ١٩٦.

٥٤ -جبرا: أسئلة النقد، ص:٨٧.

٥٥ -جبرا، أسئلة النقد، ص: ٨٨.

٥٦ -جبرا: معايشة النمرة وأوراق أخرى، ص: ٨٣، ٨٤.

٥٧ -إليوت: الشعراء الميتافيزيقيون، ص: ٥٦.

٥٨ - إليوت: الرحلة الثامنة، ص: ٦، ٧.

٥٩ -إليوت: الشعراء الميتافيزيقيون، ص: ٥٧.

٦٠ -جبرا: النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٧٥، ص: ٥٢.

٦١ - جبرا: المرجع السابق، ص:٥٤.

٦٢ - جبرا: الرحلة الثامنة، ص: ١٨.

٦٣ - إليوت: تعليقات حول قصيدة الأرض اليباب، ضمن كتاب الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٨٠، ص: ٥٦.

٦٤ - جبرا: الرحلة الثامنة، ص:٤٠.

٦٥ - جيمس فريزر: الغصن الذهبي، أدونيس أو تموز دراسة في الأساطير والأديان الشرقية، ترجمة جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٨٣، ص: ١٨.

٦٦ - جبرا: الأسطورة والرمز، خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقداً، منشورات وزارة الإعلام بغداد - ١٩٧٣ ، ص: ٢٢٢.

إدوارد سعيد وخطاب ما بعد الاستعمار
تفكيك المركزية الغربية

مدخل عام

شهرة إدوارد سعيد، لم تقم في البداية على رؤيته الفلسطينية العربية، سياسياً، بل قامت خصوصاً على كتابه القيم والمتميز "الاستشراق"، مفكراً. هذا الكتاب الذي فتح آفاقاً جديدة في ميدان البحث وعلاقات البحث بين الغرب والمشرق العربي المعقد، وكانت نظرته متميزة بمعالجة دقيقة، ومعايشة مهمة لروافد الثقافة العربية، وكانت له تحليلات مهمة للفن العربي والشرقي. فحلل استراتيجيات الفكر الغربي في تعامله مع ما ليس غربياً، ليتوصل في الكتاب إلى آخر الفتوحات، الذي حول مسار دراسات الآخر، وأثر عميقاً في حقول بحثية ومعرفية عدة، وتيارات فكرية وأجيال من الباحثين.

إن أهمية إدوارد سعيد الثقافية والفكرية، تتجاوز الإعلام والسياسة إلى حقول معرفية عدة من ضمنها: الدراسات الأنثروبولوجية، وتاريخ الفن، ودراسات خطاب ما بعد الاستعمار، والنظرية الثقافية، حيث كان سعيد من أبرز المنظرين والباحثين الذين حولوا مسارها خلال ربع القرن العشرين الأخير، من كتبه ودراساته ومقالاته، التي تراوحت بين النقد الأدبي والسياسة ونقد الموسيقى، ودراسة ما يسمى في حقل الفلسفة المعاصرة تحليل أنظمة الفكر.

تعتمد العملية النقدية لدى مدرسة النقد الجديد الأنجلوساكسونية على ركنين أساسيين هما: التحليل والمقارنة، فالتحليل يهدف إلى التوصل إلى التصور النقدي الصائب. أما المقارنة فضرورية، لأن قيمة الشاعر إنما تتمثل في تقديرها لوضعه بالنسبة لمن سبقه من الشعراء. والأساس الهام الذي تستند إليه المدرسة بعد ذلك، هو النص الشعري نفسه، إذ ما يزال النص هو محور اهتمامها الذي ينصب على نواحيه الجمالية أكثر من أي شيء آخر.

ويقصد بالمنهج المقارن في النقد الجديد، الجانب الذي يقوم فيه الناقد بتحليل العمل الأدبي في ضوء عملية المقارنة، من أجل تحديد نقاط التشابه أو التقارب، من

خلال البناء الفني للعمل الأدبي. برز في هذا المنظور عدد من النقاد المقارنين العرب مثل: شكري محمد عياد ومصطفى بدوي من مصر، وحسام الخطيب وعز الدين المناصرة من فلسطين، وفريال غزول من العراق، وغيرهم. ويتجلى في هذا السياق الناقد الألمعي المقارني الراحل "إدوارد سعيد".

إدوارد سعيد، الأمريكي الجنسية، العربي الفلسطيني الأصل. المولود بالقدس عام ١٩٣٥، تعلم بمدرسة سان جورج بالقدس، ثم درس في مدرسة الجزيرة، وتخرج في كلية فكتوريا بالقاهرة. وأكمل دراسته في مدرسة ماونت هيمون بماساتشوسيتس وجامعة برينستون في أمريكا، نال درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة هارفارد – التي تخرج فيها ودرس بها أعلام النقد الجديد وأساطين الاستشراق الأمريكي. ظل "سعيد" يعمل أستاذاً للأدب الإنجليزي، وشغل منصب رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة كولمبيا في نيويورك. وهو واحد من تسعة فقط يحملون لقب أستاذ، يمثل نموذج الأكاديمي الملتزم. في جامعة كولمبيا درس إدوارد سعيد التقليدية مع الحداثية، وفيها نقاد عالميون: إدوارد سعيد، ومايكل ريفاتير – رئيس القسم الفرنسي – مع زيارات دورية لكل من تزفتان تودوروف، وجوليا كريستيفا، وهما من بلغاريا.

لقد أشار الناقد الإنجليزي تيري إيجلتون إلى تفرد صوت سعيد النقدي واستقلاله الفكري. وربما كان سعيد عصياً على التصنيف، لأنه لا ينخرط في مدرسة نقدية معينة، بل له تصوره الخاص. فموقف سعيد من النقد هو أنه لا يمكن أن يتوقف عند إنجازات اتجاه ما، أو يندمج تحت مدرسة ما، وإنما يجب أن يكون النقد ناقداً لنفسه، معرفاً بنواقصه، وما يسعى إليه هو خلق وعي نقدي أو ملكة نقدية. وعنده أن النقد اكتشاف مستمر لأوجه المحدودية وتقويمها. (١)

وقد كان نشطاً سياسياً منذ نهاية الستينات، عندما أسس مع آخرين، جمعية الخريجين العرب من الجامعات الأمريكية. ألف العديد من الأعمال، وطبقاً لأحد المصادر يصل عددها نحو عشرين كتاباً، ترجمت إلى أكثر من عشر لغات، وتدرس في المعاهد والكليات في الجامعات الأمريكية والأوروبية. أهمها: جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية، البدايات: القصد والمنهج، الاستشراق، القضية الفلسطينية، تغطية الإسلام، العالم والنص والناقد، الثقافة والإمبريالية.

إن تأثير إدوارد سعيد – الفلسطيني – أستاذ الأدب المقارن، هو من الضخامة

بحيث أن عدداً هائلاً من التعليقات التي كتبت حول الأدب والفن والموسيقى والتاريخ، تتعبد بصورة طقسية في محراب أفكاره. غير أنه ظل مغموراً في الثقافة العربية، ويقدم في شكل مختزل كصاحب رأي سياسي، ومنافح عن القضية الفلسطينية في الغرب. (٢)

على الرغم من أن عمل إدوارد سعيد النقدي والفكري يثير الكثير من الجدل والنقاش والحوار والإعجاب، منذ أكثر من عشرين عاماً، أي منذ أصدر كتابه المميز "الاستشراق"، إلا أن سعيد أصبح خلال الفترة الأخيرة واحداً من أبرز نقاد الأدب المقارن والمثاقفة، والمنظرين الكبار في الأدب وعلاقة الأدب بمحيط إنتاجه.

ويمكن للمرء أن يتابع صعود نجم إدوارد سعيد من خلال العدد الذي لا يحصى من مراجعات كتبه في الدوريات الأمريكية والإنجليزية، والكتب التي تكتب عنه، والجدول الذي يثيره كل كتاب يصدره. وكان صدر عنه عدد من الكتب والأعداد الخاصة من المجلات، التي تناقش أفكاره وتأثيره المتعاظم في نظرية الأدب والأدب المقارن والنظرية الثقافية أو المثاقفة. وهو إلى جانب كونه مؤلفاً بارزاً لعدد كبير من المؤلفات، التي تتراوح بين النقد والدراسات الثقافية والسياسية، والأدبية المقارنة، حاضر في عدد كبير من الجامعات الكبرى في العالم، كما أنه رأس "جمعية اللغات الحديثة" في أمريكا، وكان قد سبقه إلى رئاستها أعلام كبار في النقد والأدب المقارن مثل "رونيه ويليك"، وهو يكتب في عدد من الصحف والمجلات المؤثرة في أمريكا وإنجلترا.

إنه من الصعب في هذا الزمان بالنسبة لناقد أدبي أن يصبح نجماً اجتماعياً تحتشد القاعات لسماعه ومشاهدته أثناء محضاراته، لكن إدوارد سعيد استطاع ببلاغته وحجته القوية، وقدرته المميزة على جذب الجمهور، أن يصبح من نجوم هذا العصر. وحتى نقاد سعيد أنفسهم، يعترفون بأنه أبرز أكاديمي عربي يعيش في الغرب. (٣)

سعيد الناقد المقارني.. خطاب ما بعد الاستعمار:

لقد ظلت المؤلفات العربية في حقل الأدب المقارن، طوال العقدين أو الثلاثة الماضية، واقعة في مجملها تحت طائلة التأثير الغربي؛ سواء من الناحية المنهجية

أو التطبيقية. بيد أن نوعاً من الاستقلال بدأ يظهر في السنوات الأخيرة في مؤلفات عدد من المقارنين العرب، خاصة بعد أن شعر الباحثون العرب بتشكيل تجربة عربية متنامية في المقارنة، وضعت الأسس وسمحت بالتوسع والانفتاح على مصادر منهجية وتطبيقية خارج أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. والذي يبدو هو أن دخول الأدب المقارن إلى حيز اهتمام الأكاديميين في ما يعرف بالعالم الثالث سيحدث تأثيراً في مستقبل هذا الحقل. فالاهتمام بالأدب المقارن في بقية دول المحيط، جاء ليعزز من الاهتمام بالأدب الوطني، وذلك على عكس التوجه المنهجي للمقارنة في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة.

فقد بدأت الشواهد تترى مؤكدة أن ثمة تحولات نظرية وتفريعات منهجية وحقلية قد تعني انفتاح الأدب المقارن على حقول جديدة، من ذلك انفتاح الأدب المقارن على الترجمة وقضايا الاتصال والعولمة. ومن ذلك أيضاً ما يعرف الآن بالدراسات ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية. والمقصود بها الدراسات التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمراً، وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية وغيرها، للكشف عن استراتيجيتها الخطابية، على النحو الذي يبرزه إدوارد سعيد في كتابه: الاستشراق، والثقافة والإمبريالية. (٤)

يأتي إدوارد سعيد في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده أن يفتح حقلاً من البحث الأكاديمي، هو الخطاب الاستعماري، ذلك أن دراسته للخطاب الاستعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي. غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزاً على سياق معرفي وبحثي سابق له، يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الغربيين المعاصرين؛ هما الفرنسي "ميشال فوكو"، والإيطالي "أنطونيو غرامشي"، ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل: ثيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، وكذلك والتر بنجامين.

أما خطابات ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية، فهي خطابات نشأت في الغرب، وإن قادها نقاد غير غربيين أصلاً، فنجد فيها نقداً متصلاً للتحيزات

الكامنة في مفهوم "العالمية"، كما هي في أعمال إدوارد سعيد"، وهومي بهابها، وأميلكار كابرال، وجاياتري سبيفاك وغيرهم. فقد قام هذا الاتجاه وأسفر عن كشف للتحيزات العالمية في الاتجاهين المعاكسين: اتجاه الآداب الغربية في تمركزها وكيفية تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم، واتجاه الآداب غير الغربية، وما تحمله من إشكاليات في رؤيتها لنفسها وللعالم، خاصة الغرب الذي استعمر الكثير من أجزاء العالم، والذي ما زال يؤثر في تلك الأجزاء. (٥)

لقد كتب إدوارد سعيد الكثير عن "كونراد" منذ أن أنجز عنه رسالته للدكتوراه في جامعة هارفارد، ثم عدلها ونشرها عام ١٩٥٦ تحت عنوان "جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية". كان كونراد ثيمة أساسية في ما كتبه سعيد تقريباً – مقارناً حياته بسيرته الذاتية – يتردد صدى حياة كونراد كشخص مقتلع في كتابات الناقد الفلسطيني الأصل الأمريكي الجنسية، كما تلقى رواياته بثقل أفكارها، وتصويرها لمصائر شخصياتها الإشكالية وفضائها الملتبس، بظلها المديد على ما يشغل تفكير سعيد، وما ينجزه من حلول ثقافية لمعضلات الوجود والعيش في هذا العالم، خصوصاً تلك المعضلات التي تواجه الفئات المهمشة، والشعوب المقتلعة، والغرباء المرفوضين في المجتمعات العرقية، واللامنتمين داخل الثقافات المركزية في الغرب. فلقد تأثرت انطباعات كونراد مثلاً عن إفريقيا في "قلب الظلام"، بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية والكتابات عن إفريقيا، فما يقدمه في روايته تلك، هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلاً خلاقاً، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه وعبقريته الخاصين المتميزين.

كان كونراد حاضراً على الدوام في عمل سعيد، لأن الأخير يرى في سيرة الأول تقاطعاً مع سيرته الشخصية، رغم أن كونراد اختار منفاه بنفسه، كما اختار الانتماء إلى الثقافة الإنجليزية بمحض إرادته، فيما دفع سعيد إلى اختيار الثقافة الأنجلوأمريكية بمحض إرادته من قبل والديه وشرد من وطنه، مثله مثل بقية أفراد عائلته، ومثل أعداد كبيرة من شعبه الفلسطيني. لكن هذا التباين بين السيرتين لا يجعل سعيد يشيح ببصره عن اللقاء السري، الذي يعقده بين مصيره الشخصي ومصير كاتبه الروائي المفضل، الذي خصه بالعديد من الكتب والدراسات، والملاحظات العميقة السابرة المتفحصة الشديدة الألمعية والذكاء. وهو من خلال مقارنته بين سيرته كمنفي ومقتلع وسيرة كونراد، الذي حاول جاهداً الذوبان في

الثقافة والمجتمع الإنجليزي، يعطي سيرته الشخصية وسيرة شعبه الفلسطيني المقتلع بعداً كونياً، ومسحة إنسانية شديدة العمق والتأثير في الجمهور الغربي الذي يوجه إليه خطابه؛ خصوصاً أن سعيد يشدد في كل ما يكتبه من نقد ودراسات ثقافية على البعد الإنساني العالمي. عبر هذا الوعي العميق، الشامل والكوني، تتعانق مصائر الشعوب والبشر والأفراد، وإيمان بالتشابه بين تجارب الإنسانية في آلامها وعذاباتها وشعورها. (٦)

لا يبدو إدوارد سعيد، في منهجه الروائي، سواء في كتابه "الاستشراق"، أو في "الثقافة والإمبريالية"، وهي مؤلفاته المركزية، يتجاوز طريقة السرد الروائي، التي يعتبرها علامة من علامات الإنشاء الخطابي، ومن يراجع الكتابة الأمريكية المعاصرة، من تشومسكي إلى فوكوياما، يلاحظ الطابع السردي الذي يدمج الرواية في التحليل والتحليل في الرواية، وهي علامة من علامات العقلية الوضعية / البراغماتية، التي تدمج الحادثة في الفكرة المروية، فتصبح فيها الفكرة رواية أو حكاية. والسردية تحتل في كتابة "الثقافة والإمبريالية" مكانة منهجية رئيسية، يعتمد عليها سعيد لتبيان الاختلافات والافتراضات والنزوعات والتكوينات المنتجة عن الذات والعالم والتاريخ، وتدخل في الحكاية، أو السردية أو المسرود الروائي، مكونات الدين واللغة والعرق والخبرة الشعبية والأساطير، وكل أبعاد النفس المتخيلة.

يطبق سعيد المنهج الروائي السردي على الظواهر الأدبية وغير الأدبية، وعلى تعالقات الأدبي بالسياسي – بمنهج أمريكي مقارن فذ – كأن الثقافة سياسة بوسائل أخرى، أو السياسة ثقافة بوسائل أخرى. ولكن إلى أي حد يتوافق منهج السرد الروائي على الوقائع غير الأدبية؟

رداً على مثل هذا السؤال، يرى سعيد تطويراً لما بدأه في "الاستشراق"، أن سلطة الإنشاء والتمثيل ورؤية الآخر وتنميطه، وترابط المعرفة بالقوة تقوم على التلاحم بين التاريخ والمسارد في التكوين الاستلهامي الخالص، وتشابك المخيلة بالتاريخ، والواقع بالسحر، بانتفاء إمكانية تحديد الواقع خارج المخيلة، والتاريخ خارج السرد؟

ويرى سعيد أن الأمم – كما اقترح النقاد المقارنين الأمريكيين، هي سرديات – كما يعمم مفهوم السرد على حالات الرجوع إلى الثقافة والتراث والهوية، وهذه الرجوعات هي التي أنتجت في العالم، الذي كان خاضعاً للاستعمار أنواعاً شتى من

الأصوليات الدينية والقومية.

ومن الواضح في تلافيف الكتاب، أن سعيد يرادف ما بين القومية والأصولية الدينية، بدون تمييز ما بين أطوار وأشكال الفكرة القومية، إلا باعتبارها من معاملات الإمبريالية في العالم الثالث، وأن إمبريالية الغرب وقومية العالم الثالث إحداهما من الأخرى. ونفهم أن يؤيد إدوارد سعيد "الهجنة" باعتبارها عنصراً من عناصر الدمج الاثني في المجتمع الأمريكي المتعدد الأثنيات، إلا أنه يبني منظومته كلها – كما يقول – عليها، فالثقافات كلها مهجنة مولدة إلى درجة فائقة وغير واحدية. (٧)

وموقف سعيد من التاريخ مرادف لموقفه من التراث والهوية، ونراه أحياناً يرفض موقف ت.س.إليوت، الذي يعتبر أن الحس التاريخي يتضمن إدراكاً حسياً، لا لماضوية الماضي فقط، بل لحضوره أيضاً، ويصف موقفه بالمثالي، ويرفض مبدأ التعايش بين الماضي والحاضر، وفي هذا رفض للنزعة التاريخانية.

وعندما يميز سعيد ما بين حداثة ما بعد الحداثة، والحداثة المنشودة ذاتها في العالم العربي، تجنباً للفكر الهزيل لزمن نهاية الحداثة، يعود فيربط ما بين حركة الاتجاه الحداثوي في العالم العربي، والفضاء الكوزمبوليتي الذي ينفحه بالحياة كتاب ذوو شهرة عالمية مثل: كارلسو فونتيس، وغابرييل غارسيا ماركيز، وميلان كونديرا.

يعتبر سعيد التراث اختراعاً دهمائياً وجوهرانياً، ويرفض "هوبسباوم" التجارب التي تحاول تأسيس الاستمرار مع ماض تاريخي ملائم. مع ذلك يرى سعيد أن ثمة ميلاً في علم الإناسة (الأنثروبولوجية) والتاريخ والدراسات الثقافية في أوروبا والولايات المتحدة، إلى اعتبار تاريخ العالم بأكمله قابلاً لمعاينة ذات غربية فائقة، تعيد التاريخ إلى شعوب وثقافات دون تاريخ؟

ألا تطرح في هذا السياق مسألة الهوية الأنثروبولجية للمجتمعات الأصلانية؟ رداً على هذه المعضلة لا يلجأ سعيد إلى "البنيوية"، التي تضع الهوية في إطار البنية الزمنية، وإنما يعمد إلى مفهوم مأخوذ من الموسيقى ومفهوم الطباق، الذي ينبني على مفهوم "التأين"، بدل "التزامن" لدراسة الظاهرة الإناسية.

كيف يطبق سعيد "الطباق أو التناغم الطباقي"، هذا المصطلح النقدي؟ إنه يطبقه في القراءات المتوازية، الثقافة الإمبريالية / مقابل الثقافة الأصلانية، رواية الغريب لكامو / مقابل رواية "نجمة" لكاتب ياسين، وكتاب "في وصف مصر" للكاتب نابليون باتيست – جوزيف فوريه / مقابل "عجائب الآثار" للجبرتي. وحين يعود سعيد إلى سجل المحفوظات الإمبريالية، يأخذ بقراءته لا واحدياً بل طباقياً، بوعي متآين للتاريخ الحواضري (المتروبولي)، ولتلك التواريخ الأخرى المقاومة التي تعمل ضدها.

وهذه الطريقة في النقد المتوازي مغنية وكاشفة للمفارقات، فما يراه الطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال"، هو مصادرة لشكل روائي غربي، استخدمه الغربيون في روايتهم لتمثيل الشرق. كما نجد، حالياً، أن كتاب "الاستغراب" لحسن حنفي هو مصادرة لعلم الاستشراق الأكاديمي الغربي. وقد بين سعيد في قراءته لفردي "أوبريت عايدة"، وجين أوستين "روضة مانسفيلد"، وكامو "الغريب"، وكبلنغ "كيم" التقاطعات والمفصلات بين الأدب والسياسة، الثقافة والإمبريالية. كما بين الوجه الآخر في عملية التوازي الطباقي: الطيب صالح، جورج أنطونيوس "يقظة الأمة العربية"، فرانز فانون "معذبو الأرض". (٨)

وبذلك نجد تعمق المبدأ الحواري المقارن في أفكار إدوارد سعيد، وتغلغله في نسيج المنهج النقدي المقارن، الذي يدرس به الأدب ويراجعه في ضوء علاقاته وتفاعلاته الخارجية مع المكان والزمان والإنسان.

ومن هذا المنطلق الكوزموبولي، استطاع إدوارد سعيد أن يصبح واحداً من أبرز المفكرين في القرن العشرين، ومن أكثرهم حضوراً في عالم الأدب المقارن والعلاقات الدولية الثقافية. وقد ساعده على تحقيق هذا التطلعات، التي نذر نفسه لها، ضخامة إنجازه في النقد الأدبي، وحقل الدراسات الثقافية المقارنة، وعمق حسه المقارني، واتساع دائرة انشغالاته الأدبية والثقافية والفكرية. لقد أصبح شهيراً ومؤثراً؛ له تلامذة ومريدون ومعجبون في كل أنحاء العالم.

ابتدأت مقاربات إدوارد سعيد النقدية الأولى، من حيث انتهى النقاد الجدد الإنسانيون، من مثل: آلن تيت، وولسون نايت، وادموند ولسون، وكريستوفر كلوديل، وانتهى إلى حيث ابتدأ ت.س.إليوت في تنظيراته النقدية حول "نظرية الموروث". و

"نظرية الثقافة".

كانت منطلقات سعيد في بدايتها، منسجمة مع دعوات النقاد الإنسانيين الجدد، الذين أخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن سلفية إليوت الجمالية المحضة، وانحيازهم نحو مفهوم دراسة الأدب "في إطاره الحضاري"، وإن كان إليوت في نقده المتأخر مال الميل كله نحو هذا المنحى. وعليه، فإن توجهات "سعيد" النقدية الأولية، انسجمت نسبياً مع توجهات "ولسون" و "كلوديل"، التي تتمثل بدورها رؤية "ميشيل فوكو" في تفسيراته للعمل الأدبي، وهي رؤية ينظر إليها على أساس أنها من طبيعة تطور المنهج لدى النقاد الجدد. وعلى وجه الخصوص في كتابه "الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء". ".. ولقد وجدت استخدام مفهوم ميشيل فوكو للإنشاء – الكتابي – كما يصفه في كتابيه علم الآثار، وأدب وعاقب، ذا فائدة هنا لتحديد هوية الاستشراق".(٩)

إن أكثر تلامذة فوكو تميزاً في أمريكا هو "إدوارد سعيد"، وكفلسطيني، فإنه منجذب إلى الفهم النيتشوي في ما بعد – بنيوية فوكو – لأنها تسمح له بربط علائقي مقارني تأثيري "نظرية الخطاب" بالصراعات السياسية والاجتماعية الواقعية. ويكشف كتابه عن "الاستشراق" كيف أن صورة الغرب عن الشرق، التي كونتها أجيال من الباحثين، تلصق أسطورة الكسل والافتراء واللاعقلانية بالمشرقيين. وارتياباً بهذا الخطاب الغربي يتابع سعيد منطق نظريات فوكو: فما من خطاب يثبت على مر الزمن، بل هو سبب ونتيجة، وهو لا يقنن في استخدام السلطة وحسب، بل يثير المعارضة أيضاً.

يستكشف سعيد "أرضية" النصوص، ويرفض وجهة النظر القائلة أن الكلام في العالم، وأن النصوص منتزعة من العالم، وأن لها وجوداً سديمياً في أذهان النقاد فقط. ويرى أن النقد المعاصر يبالغ في "انفتاح" التأويل، لأنه يقطع الصلة بين النص والواقع. وتوحي حالة "أوسكار وايلد" لإدوارد سعيد أن جميع محاولات فصل النص عن الحقيقة الواقعية محكومة بالفشل، لقد حاول وايلد أن يوجد عالماً مثالياً من الأسلوب، يختزن به الوجود كله في حكمة ساخرة. وبرغم ذلك، فقد جعلته الكتابة في صراع مع العالم الاعتباري، وأصبحت رسالة تجريمية وقعها وايلد وثيقة أساسية في قضية ملكية غيره؛ فالنصوص أرضية بعمق، أي أن استعمالها وآثارها يرتبطان

بالامتلاك والمسئولية والسلطة وعبء القوة.

ماذا بشأن سلطة الناقد؟ يرى سعيد أننا حين نكتب مقالاً نقدياً، فإننا ندخل في علاقة أو أكثر من علاقات النص بالجمهور، فقد يتوسط المقال بين النص الأدبي والقارئ، أو يقف إلى جانب أحدهما. ويسأل سعيد سؤالاً مثيراً عن السياق التاريخي والواقعي للمقال: كيف ينصرف كلام المقال؟ هل يتجه صوب الواقع؟ هل يبتعد عنه؟ هل ينفذ فيه وفي مجمل النشاط التاريخي غير السياقي والحضور الذي يتازمن مع المقال نفسه؟

ويمضي لتوجيه سؤال السياق على نظرية فوكو المعروفة أكثر، فالناقد لا يستطيع أبداً أن يستنسخ المعنى المتداخل لنص من الماضي على نص سلبي، بل أن عليه أن يكتب من داخل "أرشيف" الحاضر. إن سعيد نفسه، على سبيل المثال لا يستطيع أن يتحدث عن وايلد إلا من خلال الألفاظ التي يتيحها الخطاب السائد الآن، الذي هو النتاج اللاشخصي لأرشيف الحاضر، ومع أنه لا يدعي مسئولية ما يقول، فإنه يحاول أن ينتج خطاباً "قوياً". (١٠)

إدوارد سعيد.. تفكيك المركزية الغربية:

يصدر سعيد في رؤيته النقدية وعمله المعرفي، عن تصور يرفض النظريات الأصولية في فهم الأدب والتاريخ، أي تلك التي ترى في الأصل الغربي – الأوروبي – مصدر إشعاع يغمر بضيائه الثقافات الأخرى. وقد كان كتابه "الاستشراق" بمثابة نقد مضاد لكل النزوعات الأصولية في فهم الثقافة والأدب والنقد، حيث اختار لهجومه موضوعاً من بين أكثر الموضوعات الشائكة في الفكر الغربي حول الشعوب الأخرى، وهو الدراسات الاستشراقية.

لقد استطاع ببصيرته النافذة، وعقله التحليلي الذي هضم معارف الغرب ومناهجه الجديدة، أن يعيد تأطير هذه الصورة العلموية، التي تدعي الرصانة، والخاصة بفكر المستشرقين وإنجازاتهم، مفككاً هذه الصورة واضعاً الاستشراق في إطاره التاريخي الثقافي في القرنين الثامن والتاسع عشر، وصولاً إلى النصف الأول من القرن العشرين: ".. إن الاستشراق، باختصار، هو الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وإعادة بنيته، وامتلاك السيادة عليه". (١١)

والحق أن كتاب سعيد "الاستشراق"، رغم الكثير من النقد الوجيه أحياناً الذي جوبه به، قد غير فعلاً من النظرة التي كانت سائدة، وذلك بإبرازه للنسق المعرفي الذي يحكم الاستشراق، كما هو الحال في خطابات كثيرة أخرى. ومن أبرز معالم هذا النسق كما بينه سعيد، هو أن الاستشراق أسلوب معين في الثقافة الغربية في التحدث عن الشرق والبحث فيه وتوظيفه، أسلوب يعكس الثقافة المنتجة أكثر مما يعكس موضوع التأمل أو التخيل أو البحث، وهو الشرق. ففي الثقافة الغربية ظل الشرق غالباً تكويناً هلامياً سواء على المستوى الجغرافي أو الثقافي، تكويناً يعكس متغيرات الثقافة الغربية، وإن ظلت له ثوابت أو أنماط تفكير وتخيل مستقرة. ومن أبرز هذه الثوابت أن الشرق نقيض الغرب سواء بالمعنى السلبي، وهو الغالب، أو الإيجابي، كما في تصور الشرق جنة أرضية للحلم عند الرومانطيقيين غالباً.

إضافة إلى ذلك يبرز سعيد في دراسته التكوين المؤسسي للاشتراق وارتباطه بالمصالح السياسية الغربية، من حيث أن ازدهار الشرق جاء مواكباً للتوسع الاستعماري والإمبريالي الغربي، فهو معرفة تنتج القوة، وقد وظف كثير من المستشرقين علمهم بالشرق لخدمة المصالح السياسية لبلدانهم، على نحو معلن أحياناً وخفي أحياناً أخرى.

وهكذا أثبت سعيد أن الاستشراق كمٌّ مشبع بالتمركز الثقافي المحدد المقنن؛ فكل مجموعة من المستشرقين لها شفرتها الخاصة، حتى لو تكونت من شخص واحد، هي بالضرورة مؤسسة ثقافية. إن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطرت مفهوم الشرق ليصبح مؤسسة ثقافية، رغم أن الدراسات الاستشراقية ادعت العلمية المحايدة، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي.

لقد أصبح كتاب الاستشراق من الكتب الأساسية في القرن العشرين، العابرة للتخصصات التي أثرت في عملية تغيير التفكير في موضوع الاستشراق، بل أصبح ملهماً لقطاع واسع من النقاد والباحثين في الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب، الذين بدأوا يعيدون النظر في الكثير من المسلمات، التي روج لها الخطاب الغربي في العلوم الإنسانية.

كان "الاستشراق" إذن قد وضع إدوارد سعيد في دائرة الضوء، لكن عملاً آخر سبقه لم يلق من الاهتمام ما يستحق، لربما لطبيعة موضوعه المتخصصة المعقدة.

إن كتاب "بدايات" يدور حول مشكلات بداية العمل الأدبي أو الفلسفي، واختيار الكاتب الحاسم لبداياته التي يرتحل منها وتميز عمله عن غيره من الأعمال التي سبقته. لكن أهم ما في "بدايات" هو تساؤلاته الجذرية حول اللغة بوصفها موضوعاً للتفكير، وحول الهيمنة الثقافية لمجال ثقافي أو قومي على آخر، وحول الأصالة والتحرر والحرية، وهي أسئلة بحثتها أعمال تالية لإدوارد سعيد، بدءاً من "الاستشراق" مروراً بـ "القضية الفلسطينية"، و "تغطية الإسلام"، و "العالم والنص والناقد"، وصولاً إلى عمله "الثقافة والإمبريالية" الذي يوسع أطروحة الاستشراق، لتشمل جهات جغرافية أوسع في العالم تتجاوز الشرق، كما تشمل حقول بحث وإبداع كالرواية والشعر، دارساً في هذا الكتاب التحليلي الواسع الاطلاع والمعرفة، علاقة صعود الرواية وتطورها بالتوسع الإمبريالي.

حاول "سعيد" أن يعالج في كتابه الأخير "الثقافة والإمبريالية" القضايا التي تناولها في كتابه "الاستشراق" بشكل أوسع، وبمنهج جديد وبأساليب تحليل جديدة. الأمر الذي حاوله بالضبط، هو تقديم أجوبة جديدة على أسئلة أثارها "الاستشراق"، واستكمال تلك الأسئلة "غير أنني حاولت أيضاً أن أكون أكثر تحديداً فيما يخص مقولات منهجية متعددة، بالإشارة إلى الأعمال الجمالية. فإنه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال (..) ولقد حاولت أيضاً أن أظهر أدباً ونقداً جديدين، قد بزغا بعد الحرب العالمية الثانية". (١٢)

ويشرع "سعيد" بعد هذه التوضيحات لمسلكه وتوجهاته النقدية الجديدة، التي تحولت من الإطار الحضاري العام إلى النواحي الجمالية في بنية النص، في تحليل النصوص مقارناً ينطلق من إيمانه بالإنسان والحرية، وضرورة التواصل، والتفاعل، والإثراء المتبادل بين الآداب، والصراع ضد الاستعلائية والتسلط والمركزية الغربية، بأسلوب يشبه لغة إليوت وكلاسيته الجليلة، وفي قوة فكره مع حدة متوهجة في عباراته وجمله، يتجاوز نسبياً حدود الجامعية الجامدة، غير أنه يحتفظ بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها. فالمفاهيم تتضمن قواسم إنسانية مشتركة، تجعلها قابلة للتداول والإفادة. وفي حديثه عن النظريات في تنقلها من بيئة ثقافية إلى أخرى، يرى أنها متغيرة بالضرورة بتغير البيئة، متخلفة بأطوار الفكر والثقافة، الذي تخوض غماره أو يخوض غمارها، ثمة دائماً عنصر متحرك وآخر ثابت، عنصر مضيف وآخر مضاف إليه. (١٣)

في مؤلفه "الاستشراق"، تصدى إدوارد سعيد لدراسة الشرق المخترع بواسطة الغرب، متزوداً بترسانة من الأدوات النقدية المتميزة في كتابة ميشال فوكو النيتشوية/الجديدة، التي تقرن المعرفة بالقوة، والحقيقة بإرادة الحقيقة: الخطاب، التمثيل، علاقات القوى، الإقصاء، الإنشاء. وظفها سعيد في خدمة المفهوم المركزي المعتمد "الإنشاء"، أو الإنشاء الخطابي، وفائدة هذا المفهوم العلومية هي الكشف عن عمليات الاستنباه الخطابي للدلالة في عملية الإنتاج المعرفي بحثاً عن إرادة المعرفة في المعرفة، عن كوامنها الكامنة في الخطاب، بالتعاطي مع المعرفة كآثار إركولوجية، ومع الخطاب كأثر معرفي، بعيداً عن أية سببية أو غائبية تبسيطية، حيث تكون القراءة — حسب فوكو — إعادة قراءة والكتابة إعادة كتابة المكتوب والمقروء، ولا يبدو أن إدوارد سعيد يعتمد قراءة فوكو بحذافيرها، وإنما يتبنى بعض مصطلحاتها المنهجية في مجاله الأكاديمي، كأستاذ للأدب المقارن في الجامعات الأمريكية. (١٤)

والاستشراق حسب إدوارد سعيد، هو أسلوب من الفكر قائم على تميز أنطولوجي (وجودي)، ومعرفي (ابستومولوجي) بين الشرق والغرب، اعتمدته الدراسات الأكاديمية الغربية في إعادة تشكيل الشرق وصياغته في عملية الإنشاء الخطابي، في إطار علاقة القوة والغلبة في مرحلة ما بعد عصر التنوير.

وإلى جانب فوكو ومصطلحاته الآثرية (الإركولوجية)، يعتمد سعيد التمييز الذي قدمه المفكر الماركسي "أنطونيو غرامشي" في تمييزه ما بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، وتداخلات المجتمع السياسي مع المجتمع المدني عبر ما أسماه غرامشي بالإقرار الناتج عن سيطرة أشكال ثقافية غير مباشرة في مجتمع كلياني، كنتيجة لمؤثرات المجتمع السياسي على المجتمع المدني، وقد استخدم سعيد هذا المفهوم كأداة لاستبيان علاقة الثقافة بالسياسة، والسلطة بالمعرفة، وعملية الاستيناء المعتمدة في مجال "الاستشراق" بصفة خاصة، والثقافة والإمبريالية بصفة عامة.

والسؤال المطروح: إلى أي مدى استطاع أستاذ الأدب المقارن أن يكشف عن شبكة التداخلات النصية أو المعرفية والفروعية في دراسته لموضوع الاستشراق؟ وهل وقع يا ترى في مطب الاستشراق "المضاد"، أو "الاستشراق معكوساً" كما لاحظ النقاد العرب (صادق جلال العظم مثلاً)؟ وما الأثر الذي تركته الطريقة البينية

على الفكر النقدي؟ وهل الكوزمويوليتية المتوزعة على جانبي "الفالق الإمبريالي" بتعبير إدوارد سعيد علامة من علامات الإقرار، أم هي بالأحرى علامة من علامات الإقرار حسب تعبير سعيد نفسه؟ وهل ثمة حاجة لعلم اسمه "الاستغراب" كحاجة ارتكاسية تقوم على استبناء الغرب بواسطة الشرق، كما حاول أحد المفكرين العرب تأسيسه على تجربة "الاستشراق" الغربي، ونقصد بذلك المفكر (حسن حنفي)، أم أن المعرفة ينبغي أن تكون مسكونية، مشاعية، بمنأى عن إرادات القوة والسلطة والسيطرة؟

يتراوح منهج إدوارد سعيد في كتاب "الثقافة والإمبريالية" بين التحليل النقدي للنصوص والمنهج المقارن، أي تشكل في وحدة منهجية، يمكن أن نسميها بالمنهج "التحليلي المقارن"، حيث يرد النصوص السردية إلى مصادرها الكبرى وجملة مكوناتها الثقافية، التي تتشكل من تعددية معرفية هائلة، يضبطها ويتحكم فيها ويسيرها المحرك الإيديولوجي، ويتم هذا كله في ضوء منهج تأويلي؛ فالقراءة النقدية تؤول ثنيات وفجوات الكتابة، وصولاً إلى المقصدية المسكوت عنها في سطوح الكتابة الفنية المضللة، التي تدمغ بمجازها السردي الوجه الإيديولوجي المراوغ. تسعفه في ذلك حوارية قائمة على تعدد الرؤى ووجهات النظر، وغياب سلطة المحور ومركزيته.

يمكن أن نعيد تصورات سعيد السابقة، فيما يتعلق بمنهجية القراءة، إلى فكرته الأساسية حول تهجين الثقافات واختلاط هويتها، وهجومه المستمر على الرؤية المحافظة، التي تغلف الهوية بادعاءات جوهرية، بحيث تفصل البشر بعضهم عن البعض الآخر بسيف بتار. ولعل تعريف الهوية والثقافات من ثم، بأنها متغيرة غير ثابتة، هو ما يعطي كتاب "الثقافة والإمبريالية" قوة دفعه وأصالته، وذهاب سعيد بعيداً في مشروعه الثقافي والشخصي، بوصفه مقيماً "بين الثقافات" وعلى حدودها المشتركة.

لقد حاول سعيد في كتابه ذاك، الذي عده تتمة لـ "الاستشراق" أن يحلل فكرة الإمبراطورية، والتوسع والامتداد الجغرافي للإمبريالية في آسيا وإفريقيا، واتصال الحضور الإمبريالي بالثقافة، وكونه جزءاً مشكلاً لمعنى الثقافة في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ومن ثم لم تكن غاية "الثقافة والإمبرالية"

تقديم قراءة متوازنة لما كتبه كتاب الغرب عن العالم الثالث، وما كتبه كتاب العالم الثالث عن بلادهم، كما أن القراءة الطباقية التي تحدث عنها سعيد، ليست سوى مقترح يعرضه للتخفيف من فائض التحيز، الذي يغمر الكتابات الغربية عن العالم الثالث.

لكن هذه القراءة المقارنة بالمعنى الواسع والعميق لفعل المقارنة، ليست هي موضوع الثقافة والإمبريالية، مثلما لم يكن كتاب الاستشراق معنياً بتقديم قراءة مصححة للخطاب الاستشراقي، إذ أنه كان معنياً في الحقيقة بتحليل الأنظمة الداخلية للاستشراق: كيف تشكل هذا الخطاب، وكيف كان يعمل بنوع من الآلية الداخلية، وما غايته وطرق اتصاله بالسلطة التي تستعمله. وهذا التحليل مدين بقوة لعمل ميشيل فوكو، الذي تأثر به إدوارد سعيد كثيراً خصوصاً في الاستشراق، رغم افتراق السبل بين فوكو وسعيد من حيث فهمهما المختلف لغايات تحليل الخطاب والفوائد التي نجنيها من عملنا على الخطابات بأشكالها المختلفة. (١٥)

إن كتاب "الثقافة والإمبريالية" كتاب شامل يتسم بالموسوعية، فهو يجمع بين التاريخ والسياسة والجغرافية والأدب والفلسفة والنقد والفن. ويمكن أن نصنفه ضمن الأدب المقارن من وجهة نظر المدرسة الأمريكية، التي ترى أن المقارنة تتجاوز الأدب إلى الفنون والأفكار، وتمتد إلى عوالم أرحب؛ فالتشابك والتوالد والتداخل والتثاقف والتمايز والطباقية والحوارية، تشكل نسيجاً واسعاً من المرجعيات والروافد في منهج سعيد النقدي المقارن.

يعد مفهوم المثاقفة أو التداخل الثقافي أبرز مظاهر ومفاصل الكتاب المنهجية، ويعني هذا حوارية الثقافة بمصطلح "باختين"، التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية، وتنبذ الأسس المعيارية القدية في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة. وترتبط بهذا المفهوم التعددية الثقافية التي تشكل الهوية الحضارية، إذ هي لا تقضي بالضرورة دائماً إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة.

وضمن هذا المفهوم الحضاري للتعددية والمثاقفة، وجد سعيد أنه ضمن المقاومة الوطنية للإمبريالية نفسها في كل مكان تقريباً، كان ثمة تيار نقدي. ويعبر سعيد ضمن هذا التيار الإشكالي للتعددية الثقافية عن مفهوم ثقافة التقاطع – الذي

أثاره الاتجاه السلافي في الأدب المقارن وأثاره مؤتمر بودابست عام ١٩٦٢، ونوقشت فيه قضية الاهتمام والعناية بالثقافات والآداب الصغيرة، وتخفيف حدة المركزية الغربية والهيمنة الفرنسية والأمريكية آنذاك، ومن هنا يرى أن عالمنا هو عالم من المشاركة والثقافات المتقاطعة، التي تمتلك علاقاتها ونزاعاتها من الثراء ما يمتلكه التاريخ الإنساني عينه. (١٦)

وبعد هذا كله فالكتاب يدور حول الماضي والحاضر، ويضرب في خطوط الطول والعرض شرقاً وغرباً، على نحو حواري بين الثقافات والآداب والشعوب والقوميات، ينم عن التعدد والتعارض والانفصال والاتصال.

انصبت جل توضيحات "سعيد" المقارنية على جنس الرواية. وهو اهتمام متأخر أخذ من جهود النقاد الجدد تلامذة إليوت، حيث انصرفت تطبيقاتهم الأخيرة عن جنس الشعر، وأولت اهتمامها بفن الرواية. وهذا في حد ذاته مظهر من مظاهر، تداعيات النقد الجديد وتطوراته. فالرواية لدى سعيد شكل ثقافي الأهمية، قبل أن تكون شكلاً أدبياً لما تمتلكه من خصوصية نوعية، تنفتح على استيعاب المنظور الحواري القائم على تعددية وجهة النظر، والإشارات والتجارب وتلونها بآفاق مختلفة في طبيعة استيعاب الرؤى.

يربط "سعيد" بين الفضاء الروائي ومكوناته الفنية، لا ربطاً آلياً جامداً — كما رأينا بعض مواصفاته في النقد البنيوي — بل ربطاً حيوياً خلاقاً جمالياً، كما هو الشأن دوماً عند النقاد الجدد. يجلو كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وآليات تشكيلها. وهو يعيد — مقارناً — قراءة الإنتاج الروائي الغربي عبر مائتي عام بذكاء، لا يقل عن ذكاء إليوت في إعادة قراءته للتراث الشعري الكلاسيكي من هوميروس إلى شكسبير. ببصيرته النافذة وألمعيته — على حد تعبيرات النقاد الجدد الأمريكيين — ينقل هذا النهج في التحليل المقارن إلى سياق الكتابة الإبداعية الغربية، ليصف أعمال كبار منتجيها من جين أوستين إلى كامو.

يكثر سعيد في نقده من مصطلحات النقاد الجدد وعلى رأسهم إليوت مثل: السخرية، والمفارقة، والتهكم، يكون متيقظاً بالغ التنبيه لأسلافه الفرنسيين الحقيقيين، إضافة إلى أعمال الروائيين. (..) إن أسلوبه النظيف، والمعضلات الأخلاقية المبرحة التي يعريها، والمصائر الفردية المعذبة لشخصياته التي يعالجها

بقدر عال من الرهافة، والمفارقة اللاذعة المقننة، هذه الخصائص كلها تمتح من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في الواقع إحياءه بدقة، وبغياب لافت للندامة والرأفة والتعاطف الشعوري". (١٧)

إدوارد سعيد.. وآفاق المقارنة العالمية:

يمكن تلخيص أبرز ملامح منهج سعيد النقدي في المنهج المقارن الذي يحمل سمة "العالمية"، وهذه الملامح بمثابة العلامة المشكلة والمشخصة لحضوره النقدي في العالم، كما أنها تمثل دواعي خصوبة الوعي النقدي المقارني لديه. يرى سعيد أن لكل نص عبقريته الخاصة، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته، وبذلك فتح تلقي النص على آفاق خارجية، وجد فيها النص الأدبي أو الأدب عامة، ما هو إلا عنصر أو طرف أو مقوم أو نسق من أنساق الثقافة المترامية الحدود، القائمة على تعددية حوارية هائلة؛ من حيث التنوع في الأشكال والروافد والأنواع، ومن حيث الانفتاح والمرونة والقابلية على التفاعل والتثاقف.

تبرعم المنهج التحليلي المقارن في كتابه "الاستشراق"، سالكاً منهج النقاد الجدد الإنسانيين، ثم عاد متبلوراً واضحاً كما لمسناه عند إليوت. وانحصر في العلاقة بين "النص، والناقد"، التي تتميز باختفاء المؤلف الخالق للنص. ويظهر في هذا الكون بعداً روحياً كلاسياً لنقده، يكثر من اصطلاحات إليوت الكلاسية مثل: المقابلة، والمطابقة لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني. كل هذه المنطلقات التصورية، تدخل في تكوين منهج "سعيد" القائم على العلاقة "الضدية" أو حسب تعبيره "القراءة الطباقية"، من أجل فهم العلاقة بين الاستعمار وضحاياه، أي فهم العالم الذي نعيش فيه، لأنه عالم صنعته الإمبريالية التي لم ينج منها شيء حسب عبارته، وتنصهر هذه المقومات أيضاً لتشكل منهجه في التعامل مع النص الأدبي، تعاملاً مثيراً. يتجاوز المناهج المغلقة كالبنيوية، كما يتجاوز المناهج الاجتماعية و "اليسار" بوجه خاص، نحو "مسار" إليوت وسننه السلفية الكلاسية.

ويبدو "إدوارد سعيد" من خلال هذا المنهج متميزاً بحضوره النقدي عالمياً، في مرحلة ظن الكثر فيها أن النقد الجديد، كما دعا إليه إليوت، أصبح متجاوزاً. وتدخل

في هذا النقد – كما أشرنا – درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج الأدبي، وعبقرية كل عمل فرد، وبأهمية التقنية، واللغة، والتشكيل الكلي لروح النص، كما أوضحه إليوت في نظرية الموروث والموهبة" ، يقول إدوارد سعيد في هذا النطاق "لكل نص عبقريته، كما أن لكل إقليم في العالم عبقريته، بتجاربه المتقاطعة الخاصة، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به، ويكمن تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسكية)، ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة، أن تعمم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو مؤلف ما. إن هند كبلنغ لها خصيصة من الديمومة والحتمية تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب، بل إلى الهند البريطانية أيضاً، إلى تاريخها والمنافحين عنها". (١٨)

تقوم أعمال إدوارد سعيد النقدية على نظرة عالمية وتاريخية وإنسانية، نظرة تحليلية، تعتمد على العقلانية وتسعى إلى نبذ التطرف ونصرة الحقيقة، من أجل المساهمة في تأسيس مجتمع مدني عالمي، تسوده العدالة. فكتابه "العالم والنص والناقد"، دراسة في "نقد النقد"، وفي دور النقد الاستراتيجي في المجتمع؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث ابتداء من القرن الثامن عشر إلى الثمانينات من القرن العشرين.

ويقوم الكتاب برسم خارطة مجسمة للنقد الحديث بأبعاده التاريخية، موضحاً الاختلاف بين ما يراه النقاد وما يعجزون عن رؤيته، رابطاً بين المعضلات النقدية المعاصرة، وإسهام المفكرين الكلاسيكيين والعرب في إلقاء الضوء عليها. وهو في كل هذا يوظف معارفه الموسوعية، وعمقه الفلسفي وأسلوبه السلس.

في كتابه السابق الذكر، عمق سعيد فكرته الأساسية عن ترابط الإنجاز النصي والعالم، وشروط الحياة اليومية للبشر، رافضاً تصورات منظري ما بعد البنيوية، الذين يرفضون أية مقاربة لعلاقة النص بالعالم، مفضلين الاهتمام بالتداخل النصي، إنهم كما رأى سعيد لا يقدمون "أي دراسة جديدة لمفهوم السلطة، سواء من حيث الطريقة التي تنقل بها السلطة؛ تاريخياً وظرفياً من الدولة إلى المجتمع المشبع بالسلطة، أو بالعودة إلى العمل الفعلي للثقافة، ودور المثقفين والمؤسسات والأجهزة الاجتماعية". (١٩)

ومن الواضح أن هذا النقد الذي وجهه سعيد، إلى منظري ما بعد البنيوية، يمس

بصورة عابرة ملهمه الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو. ومن هنا فإن علاقة سعيد بفوكو تبدو متغيرة غير ثابتة، فهو رغم نهله من عمل فوكو وعده له مصدراً منهجياً أساسياً لا غنى عنه، يزوده بتعريفه للخطاب، ويدله على أشكال لموضع السلطة في الخطاب، فإن سعيد يبدو مشككاً فيما يتعلق بفهم فوكو للسلطة، ويرى أن هذا الفهم يقود إلى نوع من عدم المشاركة السياسية، خصوصاً أن الفيلسوف الفرنسي لا يؤمن بأن النظرية أو التحليل يؤديان إلى أي فعل، إن منهجية فوكو في تحليل علاقات القوة والمعرفة، تعمل على فضح صيغ التوتاليتارية، وأنظمة الاستبداد وأشكال عملها في الفكر والمؤسسات، لكن ذلك لا يقود إلى أية مقاومة، ولا يحفز على وضع برنامج عمل، وهذا هو الفرق الحاسم بين تفكير كل من فوكو وإدوارد سعيد الذي يشدد على مفهوم المقاومة وعلاقة النصوص بشروطها المكانية الزمانية. ومن ثم فإن سعيد يؤسس في "العالم والنص والناقد مفهومه لدنيوية النصوص، ويقارن بين ما يسميه النقد الديني والنقد الدنيوي، مفضلاً النقد الأخير الذي يرى أن النصوص الأدبية "في أكثر أشكالها مادية، تكون مشتبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع".(٢٠)

يميز في مشروعه النقدي بالمقارنة بين صنفين من النقد في مجال الإنسانيات: نقد ديني، ونقد دنيوي. وقد وضع "النقد الدنيوي" عنواناً لمقدمة كتابه "العالم والنص والناقد"، و "النقد الديني" عنواناً للخاتمة. ورغم أن سعيد يطرح موضوع العلاقة بين الدين والنقد في سياق غربي، فإن الكتاب يستعرض أفضل من غيره ثوابت وخصوصيات النقد عند هذا الأكاديمي الفلسطيني البارز. كيف يمكن للخطاب النقدي أن يستعيد وضعه القديم كمشروع جماعي إنساني وحقيقي؟ هذا السؤال الذي ختم به سعيد كتابه المذكور، يتضمن فكرة مركزية مفادها أن النقد كان في السابق دنيوياً مدنياً إنسانياً، ولكنه اليوم أصبح دينياً، نتيجة الحضور الديني العالمي المزايد في الخطاب النقدي.

ومن ثم يؤسس في كتابه "العالم والنص والناقد" مفهومه لدنيوية النصوص، ويقارن بين ما يسميه النقد الديني والنقد الدنيوي، مفضلاً النقد الأخير، الذي يرى أن النصوص الأدبية في أكثر أشكالها مادية تكون مشتبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. باختصار أنها موجودة في العالم (الدنيا)، ومن ثم فإنها دنيوية.

إن النقد الدنيوي بالنسبة لسعيد؛ هو النقد الموجه إلى الأمور الدنيوية، ومن ثم فهو يدخل في إطار التاريخي والنسبي والمتحول. أما النقد الديني فعلى العكس؛ هو الدخول في إطار التاريخي والمطلق والثابت، ويلازم النقد الديني التعامل مع النصوص الأدبية وكأنها مقدسة وثابتة، كما أنه يتعامل مع المدارس النقدية وكأنها ملل ونحل. (٢١)

إن إقصاء الدين من الممارسة النقدية إجراء مستحيل، لأن الدين من المنظور – البرغماتي – عقيدة، واللادين عقيدة كذلك بغض النظر عن شكليات العقيدة أو تلك. فالبداية والمنهج بالنسبة للنقد الغربي لم يعرفا المفارقة بين الدين والدنيا، بل إن طابعهما الأصلي كان دينياً بامتياز. كل ما في الأمر أن ذلك النقد، وهو يستلهم في مساره مدارس وتيارات ومناهج مختلفة، جعل حضور الخطاب الديني في كتابات النقاد، يتراوح بين الجلاء والخفاء. فالفرق بين العلمانيين "إدوارد سعيد" و "رولان بارت" محدود إذا ما قورن بالحاصل بين سعيد "العلماني"، و نورثروب فراي "الغنوصي المسيحي"، وهارولد بلوم، وفرانك كيرمود، لأنهم ألفوا كتباً عن "الكتاب المقدس"، أو أعطوا لمشاريعهم النقدية بعداً لاهوتياً. لقد اتهم سعيد النقاد الثلاثة بالقيام بوظيفة القسيس.

لم يشارك سعيد بصورة مباشرة في تلك المعارك من أجل السيادة والريادة، ولكن موقفه من "أصنام" مثل: فيكو، وغرامشي، وفوكو وغيرهم، لا يخفى على قرائه ومتتبعيه. أما رجوع الدين بمعناه التقليدي وبأسلوب علني إلى الكتابة النقدية والفكرية بصفة عامة، كما يلاحظ سعيد نفسه، فهي ظاهرة عادية بالقياس إلى درجة الفردية المعادية للآخر والعبثية اللغوية، اللتان أضحتا تميزان حقلي الفكر والإبداع تحت شعار ما بعد الحداثة.

انطلاقاً من هذه الحقيقة، ألا يعتقد سعيد أن ظهور من يقول من جماعات دينية وفكرية بفشل المشروع الحداثي في الغرب (أزمة روحية، طغيان رأسمالي، تلوث بيئي، انحلال خلقي، إبداع أناني ولا إنساني)، ويدعو إلى ضرورة إعادة النظر في خطاب الحداثة الغربية وما بعدها أمر عادي، ويستدعي منه شخصياً مراجعة لدور الدين في حياة الإنسان؟ ألا يستحق الوضع الراهن وقفة متأنية من سعيد وباقي النقاد العلمانيين أمام "حقيقة" الخطاب الديني، وعلاقته بالنشاط الفكري للإنسان

بصفة عامة، وبالنقد على وجه الخصوص؟. (٢٢)

طرح إدوارد سعيد مصطلح "النقد الدنيوي، أو المدني" عام ١٩٨٣، في مقدمة كتابه السالف الذكر، ومر على المصطلح زمن لم يحظ فيه بقبول من النقاد، كذلك القبول والانتشار، الذي حدث لنقده لخطاب الاستشراق، غير أن سعيد لم يغفل عن مصطلحه، وظل يعود إليه ويعاود الوقوف عليه، وقد أخذ عدد من النقاد الآن يعودون إلى المصطلح، مما أحيا الحديث عن المفهوم، وهو مصطلح يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي، الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج، وسعيد يرى هنا أن على الناقد أن يحول هذا التعارض بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي إنساني، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه.

ولا بد من وضع الناقد والنص معاً في حالهما الفعلية، من حيث وجود بعدين متجاوزين معاً هما البعد الجمالي والثقافي، من حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما أن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالي فإن النص ظرفي أيضاً، والناقد بما أنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك، وهذا ما أدى بسعيد لأن يطور مقولة "ريكو" عن تجاوز المخاطبة مع الظرف. (٢٣)

فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية، وبما أنه كذلك فلا بد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة، التي تجعله في موقع جامع بين الثقافة والنظام، بين التعبير الحر والتعبير الممأسس، ولذا يتحتم عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة، وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص.

يرى سعيد أن أشكال النقد المعاصر، قد أسهمت في تقريب النصوص الأدبية وتذوقها وإدراكها، إلا أنها لتخصصها وصمتها تجاه ما يجري في المجتمع، قد اصبحت منعزلة ومنفصلة عن التاريخ والمجتمع؛ فالنظرية الأدبية في أوروبا؛ كالبنيوية والسيموطيقا والتفكيك، كانت ثورية في الستينات، تتحدى المؤسسات الجامعية والمفهوم البرجوازي للإنسانية، كما أنها تجاوزت انغلاق التخصصات للتعامل مع العقل الإنساني ككل. إلا أن هذا المد الثوري قد انحسر ليحل محله نوع من

العكوف على النصوصية، مما باعد بين المفكرين وعزلهم عن قضايا مجتمعهم.

ومما ينبه إليه سعيد في الكتاب، هو العلاقة الحميمة بين النص وموقعه في المجتمع، والواقع السياسي والاجتماعي، بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة، ويصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في النقد والوعي النقدي. وليثبت سعيد وجود تلاحم بين الناقد ونقده، وبين المحيط والظروف التي يجد نفسها فيها، يحلل ويستشهد بأعمال كبار النقاد. ويحرض القارئ فكرياً على البحث عن العلاقة التي تربط بين ناقد وظروفه، سواء كان ناقداً يمينياً أو يسارياً، طليعياً أو تقليدياً، في محيط غربي أو شرقي. فالعبرة عند سعيد تكمن في العلاقة. ولهذا فهو يسرد أمثلة مختلفة كل الاختلاف إلا أنها متوزاية على صعيد العلاقة.

وهذا ما مكن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال، من دون أن يتقيد بانتماء يؤطر حريته، كما فعل مع الحركة الفلسطينية، حيث ظل فعالاً ومشاركاً دون أن ينضوي إلى أي من التنظيمات الفلسطينية، مما ضمن له موقفاً نقدياً فيما حرا بين النظام والثقافة، كما هي صورة الناقد المدني عنده. (٢٤)

ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل في أذهان الإراد، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربقة ثقافته العنصرية عندما تعرض في كتاباته للشرق والهند. يتعين عندئذ على المثقف – المتعلم الواعي – أن يتخذ موقفاً معارضاً من الثقافة السائدة، كما فعل سقراط وفولتير وغرامشي؛ حيث معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة، توحدهم مع تطلعات المقهورين، مشكلين بذلك "مثقفين عضويين" لم يكتفوا بالسكوت والتبعية، بل تحدوا وصمدوا في وجه المد السلطوي. فالنقد عند سعيد هو التعامل مع ساحة حساسة من وعي الفرد، والنقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتاثيرات الموجهة من الثقافة إلى الفرد، ورد فعل الفرد لهما بوصفه مشكلاً ومحولاً لمجراها. (٢٥)

وهو ينطلق في نقده من رؤية عالمية، فالاطلاع على الأنثولوجيات والمجموعات النقدية، يعطينا فكرة عامة عن المواضيع المطروقة وغير المطروقة. فالنقد اليوم في الولايات المتحدة يحمل بصمات النقد الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفياتي، بعد أن كان مقتصراً على النقد الأنجلوساكسوني. ونتيجة لهذا التغيير فقد أصبح الناقد

المعاصر يلم بروائع أدبية غير إنجليزية. وهكذا اضطربت حدود الأدب القومي، كما أن توسع ميدان النقد إلى درجة احتواء نصوص فلسفية كنصوص روسو ونيتشة، وتعامله مع نصوص لا تنتمي إلى الأجناس الأدبية المتعارف عليها، قد أدى بدوره إلى تحويل محور النقد إلى آفاق عالمية رحبة. فالنص الأدبي أو الثقافي كأشعار جيرالد ماني هويكنز، وأعمال أوسكار وايلد عالمية، ومع هذا فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعصر والمكان؛ فالنص بنية وحدث، فالبنية تجعل منه عملاً عالمياً، يتجاوز مكانه وزمانه الأصليين. (٢٦)

إن إدوارد سعيد وبهذا العمق، طرح مفاتيح مختلفة وليست كلاسيكية، كما درس كونراد الشخصية، وحاول تقصي الانعاكاسات التي جعلته يشعر بنفسه كآخر داخل اللغة الإنجليزية. كما أن سعيد أدخل التاريخ باعتباره مكاناً محورياً بتأثير لو كاتشس، لكن سعيد عمقه، وأدرك أنه بحاجة ماسة لمنح الجغرافية/ المكان دوراً أساسياً.

كذلك نجح في أن يجعل الخطاب النقدي الماركسي مقبولاً داخل مؤسسة النقد الغربي المعاصر، وهي المؤسسة التي كانت قائمة أساساً على العداء للماركسية. ويمكن أن نشير إلى وعي سعيد الحاد بالأجناس الأدبية المختلفة، وكذا دوره في "إنزال" النظريات النقدية من أبراجها العالية، فضلاً عن لغته التي تميزت بالبساطة، على الرغم من ثرائها وعمقها.

الكتابة.. بعيداً عن المؤسسة / السلطة:

أن ينقد إدوارد سعيد من قبل البعض في الغرب والشرق، وأعصابهم مشدودة ومستفزة ليس بالأمر المستغرب. فمن يقرأ أعماله حول الاستشراق والإعلام في الغرب، وأخيراً عن الثقافة والإمبريالية، والعالم والنص والناقد، ومذكراته "خارج المكان"، لا يستغرب التحامل عليه، أو المستوى التبسيطي الذي اتسمت به ردود نقدته. فالرجل أصاب مقتلاً بالنسبة للمستشرقين، الذين رسموا للشرق صورة من مواقع انحيازهم للاستعمار والإمبريالية، استشراقاً أو إعلاماً أو ثقافة.

فبدلاً أن يناقشوا كتابه حول الاستشراق على المستوى الأكاديمي والنزيه الذي كتب به، بسطوا ملحوظة كان قد أبداها حول إشكالية غربة المستشرقين عن الشرق

وانحيازهم ضده. فلم تمثل لهذه الردود مناقشة جادة للوقائع والحقائق التي استند إليها إدوارد سعيد، أو بنى عليها أحكامه لا نفياً ولا تعديلاً ولا موازاة، لأن الأساسي الذي أمامنا يتمثل بسلسة من الوقائع والحقائق والاستشهادات موثقة أدق توثيق، قام عليها البنيان، الذي شاده سعيد في نقد الاستشراق. لقد هاجمه ونقده كل من: برنارد لويس، والآن برويسون، وصادق العظم، وموريس أبو ناضر، وركزوا في ردهم على اتهامه بالقول ما معناه؛ أنه يشكك في إمكان "علماء مجتمع ما أن يدرسوا ويفسروا إنتاج مجتمع آخر"، أو حسب منظور سعيد إن معرفة شيء تتطلب الانتماء إليه بالضرورة، فإذا كنت لا تنتمي إلى ثقافة ما، فإنك غير قادر على فهمها، ووحدة الانتماء هو الذي يضمن إنتاج معرفة صحيحة، عن كينونة الشعوب والمجتمعات المدروسة.

إن عوامل الهيمنة الاستعمارية الطويلة على الشرق تعود لعامل واحد فقط، هو صورة "الشرق الوهمي". فإشكالية تلك الهيمنة الطويلة واستمراريتها ترجع لأسباب تتعلق بالغرب نفسه، عسكرياً ومادياً وتقنياً وعلمياً، وتعود لأسباب تتعلق بالوضع في الشرق والعالم عموماً، أما صورة "الشرق الوهمي"، فلها دور تعبوي وتسويقي، دون أن يمنع ذلك بعض المستشرقين الكبار أن يقدموا للشرق في تقاريرهم الخاصة تصورات أخرى أكثر دقة، من أجل خطة إحكام الهيمنة.

فالكتاب "الاستشراق" من وجهة نظره يشكل نموذجاً ومعلماً في منهجيته لكل من يريد أن يدرس الغرب، ويقدم نقداً علمياً عميقاً ودقيقاً لآليات تفكيره ولمختلف جوانب حياته. إن الفرق الأساسي بين هذا العمل الفذ، وغيره من الأعمال التي نقدت الاستشراق تكمن في منهجيته، ودراسته لجانب من جوانب فكر الغرب من داخله، بل ضمن معاييره العلمية والأكاديمية، في البحث والتنقيب والنقد.

لقد كان من المتوقع أن يهز كتاب "الاستشراق" الضمائر الحية، في بعض أكاديمي مستشرقي الغرب، وأن يشق ومن خلال بعض أكاديمي الغرب، طريقاً جديداً في نقد المؤسسة الأكاديمية الغربية، ويعيد الاعتبار للموضوعية والنزاهة العلمية وحسن العدالة، ويحرر الجامعة ومراكز البحوث من سيطرة مراكز القوى في المؤسسة الغربية الاستعمارية، وذلك بدلاً من محاولة القوى في المؤسسة الغربية الاستعمارية غمطه حقه والتقليل من قيمته العلمية، ودوره الإشعاعي والريادي، وما يمكن أن

يلهمه من أعمال مكملة في الموضوعة نفسها.

وبالمناسبة، يمكن للمرء أن يلحظ في إدوارد سعيد، إلى جانب دقته العلمية واتساع إطلاعه وطول باعه والأهمية العالية لأعماله تلك، النزاهة، وروح العدالة، والشجاعة، التي تحكمه في التعاطي العلمي. وهذه السمات الشخصية، هي التي سمحت باختراق المؤسسة الأكاديمية الغربية، وتحديها على الرغم من مكانته المرموقة فيها وانتسابه إليها.

فالرجل يستحق أن يقدر ويوضع في مكانه الريادي اللائق، على مستوى عالمي كما على مستوى عربي. وذلك بغض النظر عن اختلافنا وإياه في المرجعية العقدية والنظرية والمواقف.

فإدوارد سعيد في مقدمة دعاة الحداثة، لكن نقده النزيه والصارم والعلمي للأكاديمية الاستشراقية في الغرب، وهي واحدة من معالم الحداثة الغربية بلا أدنى شك، لا يترك بيننا وبين هذا المفكر النقدي مثل تلك الجفوة التي يتركها الفكر الحداثي الرث حين يلهث وراء الحداثة الغربية دون أن يتوقف أمامها متفحصاً ناقداً. بل إن الفكر الحداثي حين يتسم بالنزاهة والروح النقدية، ويقدم إسهاماً علمياً حقيقياً كما فعل كتاب "الاستشراق"، سيجد انفتاحاً ودفئاً في الحوار والتعلم والنقد من معظم أولئك الذين تهجم عليهم الحداثة بتهمة أو بأخرى. (٢٧)

يحدد إدوارد سعيد في الاستشراق والثقافة والإمبريالية وغيرها مهمة التحرك الشرقي باتجاه تفكيك الآخر. ويمثل الاستشراق الوعي النقدي للغرب، فهو لا يكتفي بالإدانة الأخلاقية الوعظية للغرب، وإنما يمارس مهمة التفكيك لمقولات هذه الثقافة، بمنهج جدلي سينتهي في النهاية إلى إنتاج خطاب استشراقي جديد.

يقارن سعيد عداوة الاستشراق للعرب بعداوة العرب للسامية، ويرى أن الاستشراق اختراع أوروبي، لخدمة وحماية مصالح أوروبا، وتطلعاتها لإحكام سيطرتها على الشرق، بإسقاط وجهات نظرها على الشرق. وبذلك تكون قيمة كتب سعيد في اكتشافه أن الغرب تصور الشرق ودراسته تصوراً استعمارياً، عرقياً، فوقياً، متجدداً في القوة واتحاد القوة بالمعرفة، والإنشاء الذي ولده ذلك كله، لم يكن في وعي العرب الآخر الخارجي فقط، بل امتداد الشاذ، والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل

الغرب للآخر الداخلي أيضاً.

ويتناول سعيد في "الثقافة الإمبريالية" المشكلات التي عالجها "الاستشراق" في سياق أوسع، بتحليل جدل السيطرة والمقاومة والتاريخ والجغرافيا، واستخدامات الثقافة والتفكير بالتحرير، كاشفاً الضوء عن أن تفكيك الاستعمار ومناهضة الإمبريالية، تظلان غير منجزتين. وبينما يلاحظ أن الاستشراق ساعد على إطلاق مناهج إنشاء وأساليب تحليل جديدة، وإعادة تأويل للتاريخ والثقافة في آسيا، وإفريقيا، واليابان وأمريكا اللاتينية، وأوروبا والولايات المتحدة، إلا أن تأثيره في الوطن العربي ظل محدوداً.

وتبعث تحليلاته في الثقافة والإمبريالية من معطيات القوة والسلطة، وسلطة الإنشاء والنصوص والتمثلات، ورؤية الآخر وتنميطه، وقوة الإنشاء والنصوص المولدة لذاتها، وترابط المعرفة بالقوة. إن مشروع إدوارد سعيد يسهم بلا شك في إقامة خطاب معرفي شرقي حول الغرب، يتحول ليحل محل سيادة الخطاب المعرفي الغربي حول الشرق.

مسار إدوارد سعيد، مفارقة جديرة بالتأمل؛ فهو ناقد أدبي مقارني، مختص يندد بالاختصاص المريض، وهو فلسطيني – أمريكي، يندد بالمنظور الأمريكي للقضايا العربية. وهو مثقف أكاديمي، ينحي الأكاديمية جانباً، ويعيد تسييس الأمور بوجه صحيح، ذلك أنه في بحثه النظري لا يرجع السياسة إلى بلاغة وعلم جمال فقير، بل يضع البلاغة في حقل السياسة الثقافية، ويسيس العلاقات الجمالية. وفي هذه الحدود يقيم إدوارد فرقاً بينه وبين مثقف الاختصاص الذي يغلق النص وينغلق فيه، حتى ينطفئ الواقع ويتهاوى التاريخ. كما أنه يفرض مسافة بينه وبين "أكاديمي" عربي فلسطيني، مأخوذة بـ "الواقع".

ينتقد إدوارد سعيد صنمية الاختصاص القائمة على ديالكتيك زائف، قوامه رفع المعرفة وإلغاء العرف، إذ تبدو المعرفة حقلاً مغلقاً ومستقلاً في انغلاقه، ويبدو العارف سيداً في حقله المستقل المغلق؛ أي يبدو مختصاً بعلاقات الكتابة، ومختصاً باحترام قواعد الكتابة، وكأن العرف نموذج إنساني من نوع خاص، لا علاقة له بالنماذج البشرية الأخرى.

يعيد سعيد الاعتبار إلى المثقف الحديث بالمعنى التاريخي للكلمة، فتكون الثقافة شأناً عاماً ونقداً لما يرجع الثقافة إلى احتكار صغير يمتد إلى احتكار أكثر اتساعاً ونفوذاً. ولا ينطلق سعيد في هذا من تأمل مجرد لوضع المثقف المجرد، بل يصل إلى ما يصل إليه عن طريق مراقبة عملية لوضع الثقافة في المجتمع الأمريكي. فالثقافة الأمريكية في شكلها المسيطر، تصنع مثقفاً يسهم في إلغاء العقل وصناعة الإذعان. بل يلغي العقل المجتمعي لصالح عقل نخبوي، يرى المردود المالي ولا يرى البشر، ولقد حققت هذه الثقافة بعملها ذاك العبودية الأكثر حذقاً ومهارة في التاريخ، لأنها تجعل الفرد يتقبل عبوديته راضياً. وحين يتوقف "تشومسكي" أمام الثقافة الأمريكية واصفاً إياها بقوله: "من البداية إلى النهاية، نرى بقدر كبير من الوضوح صورة ثقافية سياسية شديدة الانضباط، مفعمة حتى النخاع بفيض من القيم التوتاليتارية". (٢٩)

يمارس إدوارد سعيد في كتاباته الأخيرة، الثقافة خارج المؤسسة؛ فتكون الثقافة نقداً ومنظوراً نقدياً ثنائي البعد، تميز الموضوعي من البراغماتي، وتفصل بين مثقف المؤسسة ومثقف "السيرورات الاجتماعية". وتتضح في هذا الموقف حداثة الثقافة، أي بعدها المستقبلي والعالمي، لا بمعنى ثقافة متعالية حاضرة، يفصح المستقبل عن دلالتها، بل بمعنى نقد المسلمات الثقافية الراهنة من أجل أطروحات ثقافية جديدة تعيد إلى القارئ العام اعتباره، وتجعله قادراً على تلمس الفرق بين كلمات الوحش الجميل وأفعاله.

بالمعنى السابق لا يمكن عد كتاب "صور المثقف" بحثاً نظرياً في مفهوم المثقف وشرح وظائفه، بل إعادة قراءة للمفاهيم المختلفة حول المثقف في ضوء التجربة الذاتية والإدراك الشخصي لمفهوم الأدوار التي أعتقد سعيد أن عليه تأديتها، ومن هنا فإن الفكرة الأساسية للكتاب تدور حول مفهوم المثقف، وربطه عضوياً برسالة يؤديها في المجتمع. وما يلفت انتباه إدوارد سعيد في تحليل المفكر والراهب الفرنسي "جوليان بوندا" في كتابه الأخير "خيانة المثقفين" هو التشديد على دور المثقف الرافض القادر على قول الحقيقة للسلطة.

وإذا كان سعيد يفضل منظور أنطونيو غرامشي في تحليله لوظائف المثقفين، فإننا نحس في خطابه ميلاً إلى ما يمثله "بندا، وانجذاباً إلى نبرة المفكر الفرنسي الرافضة

الغاضبة. وفي ضوئه يبدو تحليل سعيد لواقع المثقف في العالم المعاصر، عودة إلى المفهوم السارتري للمثقف الملتزم، خصوصاً أن الحضارة المعاصرة تشجع المثقف على التحول إلى مجرد متخصص، يسجن نفسه داخل حقل تخصصه، مبتعداً تمام الابتعاد عما يجري حوله من أحداث، وما يرتكب من جرائم وفظائع في حق البشر أفراداً وجماعات. إن وحش التخصص والاحتراف، والتكسب من المهنة، هو ما نبه سعيد إلى خطره الذي يتهدد المثقفين في العالم المعاصر، وهو الأمر الذي جعله ينادي بتحول المثقف إلى شخص هاو في حقل الثقافة، لا يجتذبه إغراء السلطة السياسية والشركات الكبرى، التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها التي قد تمثل أضراراً كبيرة قد تلحق بالأفراد أو بمجموعات معينة من البشر.

لقد دافع سعيد في كتاباته الأخيرة عن المثقف المستقل، اللامنتمي، بالمعنى الإيجابي لعدم الانتماء، البعيد عن دائرة السلطة، المنفي والهامشي، كما تحدث عن فضائل المنفى، وما يوفره من هامشية للمثقف وقدرة على إعادة النظر فيما تواضع عليه البشر وعدوه صحيحاً. إن وظيفة المثقف حسب سعيد، هي معارضة الوضع القائم في زمن الصراع، وتأييد المجموعات المهمشة، التي تتعرض للظلم والإجحاف، أي تلك المجموعات غير الممثلة، التي تحتاج إلى صوت يمثلها ويعلن وضعها للعالم. وهذا ما فعله سعيد كباحث أكاديمي وكاتب مقالة، ومتكلم باسم الفلسطينيين في الغرب، ومنافح عن حق أبناء العالم الثالث في تمثيل أنفسهم وتشكيل هوياتهم الثقافية والوطنية، ما جعله مثالاً لمثقف العالم الثالث الحر، الهاوي بالمعنى الذي قصد إليه في "صور المثقف". (٣٠)

تعيدنا حالة إدوارد سعيد إلى ذلك الاصطلاح، الذي لا ينقصه الالتباس، ونعني به أخلاقية المعرفة، إذ المعرفة تنقل حاملها من مواطن الظلال إلى ربوع النور. ومن مواقع الغبطة إلى أرض القلق، ومن طقوس القراءة والكتابة إلى أتون الحياة، يخلع إدوارد سعيد لبوس الأكاديمية، ويطلق قولاً واضحاً، يطالب بالمواجهة والثبات والمقاومة، وتوحيد المواضيع وأسمائها. (٣١)

إن المثقف يعترف بسلطة التجربة، فيحترم التجربة ويضع ذاته جانباً، وأما السياسي فيضع التجربة في ذاته، فهو سابق على التجربة ولا يقبل بها. والتجربة سلطة، والسياسي التقليدي لا يرى سلطة خارجه. يكتب تزفيتان تودوروف في كتابه

الجميل "فتح أمريكا" واصفاً "المثقف" العضوي المقاوم. ".. وهذا هو السبب في أننا نرى أن من يجري تقديمهم قرابين، يقبلون قدرهم، إن لم يكن بسرور، فبدون يأس على أية حال. وينطبق الشيء نفسه على الجنود في ساحة المعركة، إن دمهم المراق سوف يسهم في إبقاء المجتمع حياً". (٣٢)

وتأتي مذكرات إدوارد سعيد "خارج المكان"، والتي صدرت ترجمتها مؤخراً، عملاً استثنائياً في مجمل أعمال صاحب "الاستشراق، والثقافة والإمبريالية، والنص والعالم والناقد"؛ فهي مذكرات جريئة، يكشف فيها سعيد دقائق ماضيه، ويستعيد فيها كذلك بعضاً من سنوات طفولته الأولى، التي قضاها في فلسطين ولبنان ومصر.

والمذكرات التي يصفها سعيد بأنها سجل من عالم ضاع أو نسي جوهرياً، تعد نصاً جريئاً حمل درجات لم يألفها الأدب العربي من الصراحة، وصفها أحد أصدقائه بقوله: إن ما ورد في كتابك لا يسر به المرء إلا لطبيبه النفساني.. سعيد كما يقول في المقدمة التي كتبها خصيصاً للطبعة العربية، التي أنجزها فواز الطرابلسي وصدرت عن دار الآداب، يدرك "أن الكتابة الصريحة عن الذات نادرة في تراثنا، ويأمل أن يسهم الكتاب في تنمية هذا التقليد، فإن تحقق ذلك بلغ غاية الرضا". وقد بدأ تفكير سعيد في كتابة مذكراته، عندما اكتشف إصابته بمرض "اللوكيميا"، فقد تحرك بداخله باعث سردي غامض، أخذ يحثه على تدوين تفاصيل الحياة التي عاشها، وتلك الانشطارات الكبرى، التي رسمت مسار علاقته بالمكان والهوية والذاكرة، فبدأ الكتابة في مايو ١٩٩٤، خلال فترة نقاهة إثر ثلاث وجبات أولية من العلاج الكيماوي.

وقد أحدث صدور الكتاب بالإنجليزية ضجة كبرى حتى قبل صدوره. كانت الحياة التي يصفها موضوع هجوم مذهل في مجلة "كومنتري" الشهرية الأمريكية، فقد زعم الكاتب وهو محام أمريكي مغمور، أنه أمضى ثلاث سنوات بكاملها ينقب في حياة إدوارد سعيد المبكرة، مجرياً مقابلات مع عشرات الأشخاص، وقد عمد إلى تشويهها أو إغفالها كلياً، منصرفاً إلى قراءة الوثائق في القارات الأربع، وقد مول دراسته نصاب عالمي أمريكي معروف، أمضى وقتاً في السجن لتعاطيه الإجرام، بما سمي "سندات خزينة مزروة". وكانت خلاصة تلك التجارب المزيفة في معظمها في

"إثبات" أن سعيد ليس فلسطينياً حقاً، "مع أن الكاتب بدا عاجزاً عن تحديد هويتي الفعلية" — كما يكتب سعيد —.

وقد واجه المترجم فواز طرابلسي، الذي وصف سعيد ترجمته "بالأنيقة" العديد من المشكلات التي يوضحها في مقدمته: "كانت المعركة مع إنجليزية إدوار سعيد" لسيرته متطلبة لأدق دقائق المعاني والأحاسيس والمشاعر والأفكار والأوصاف، فأسلوب سعيد ممتع — كما يعترف هو نفسه — وقد جهدت لجعله سهلاً ممتعاً أحياناً، كنت أتغلب عليه أحياناً، وأحياناً أخرى أعترف بأنه تغلب علي.. وكان التحدي الأكبر بالنسبة له لإنجاز هذه الترجمة، هو "التحايل على كان"، ناهيك عن أخواتها، وهو تحايل يواجه أي تعريب لمذكرات عن الماضي.

وربما المفاجأة التي يكشف عنها سعيد في مقدمته للطبعة العربية لـ "خارج المكان" أن الكتاب ليس هو الجزء الأول من مذكرات متسلسلة، بل أنه "كان ما نويت أن أكتب في النوع الأدبي"، فقد كان الجمع ينتظر من سعيد استكمال المذكرات، أو على الأقل السيرة الفكرية لصاحب "الاستشراق". (٣٣)

وهكذا كان كتاب "خارج المكان" سيرة ذاتية لحياة سعيد، منذ مولده في القدس، وحتى فترة مبكرة من مرحلة الرجولة في الولايات المتحدة، وكان بمثابة عملية التنقيب ونتيجتها. وبالطبع تلاشت التجارب التي ينقب عنها، لكن ما زالت شواهدها موجودة، وكذلك موقعها ومصدر الكاتب الوحيد هو ذاكرته.

في القاهرة، التحليق يلقي ظلاً في الشوارع العزيزة، والبنايات القديمة الرائعة تبدو راسخة، بينما الأبراج الهائلة تبدو شامخة في مكانها. ومن فلسطين خرج "إدوارد سعيد" مرتين. فعندما وجد أبوه "وديع إبراهيم"، رجل الأعمال العصامي بلدته القدس أصغر من طموحاته، انتقل بشركته التخصصية من أدوات مكتبية إلى القاهرة عام ١٩٢٩، حيث حقق نجاحاً ملحوظاً. وفي العام ١٩٣٢ عاد إلى الناصرة ليتزوج "هيلدا موسى" ابنة وكيل المعمودية. وفي عام ١٩٣٣ ولد إدوارد، وتبدأ الرحلة والسيرة النقدية من هناك.

وهذه المذكرات معنية في الأساس بتسجيل المشاعر والانفعالات والخواطر والنقدات، وتتحدد الحبكة فيها بواسطة الآخرين: القدر، التاريخ، الأدب، السياسة،

العالم، حيث ينشر سعيد ترسانته النقدية خلال عملية التنقيب في الذاكرة، وقد فعل ذلك بحس مقارني.

صفوة القول.. تقييم عام:

وخلاصة القول، فإن منهج إدوارد سعيد التحليلي المقارني يتميز برحابة الأفق وبنزعته العالمية. وقد يكون ذلك بين ما يفسر الإقبال على قراءته، وترجمته إلى أكثر من لغة، وتأثير نقده وحضوره القوي في المشهد النقدي الأمريكي، وتكمن فعاليته أكثر في بعثه للمبادئ النقدية التي سنها إليوت وجماعة النقد الجديد في مطلع القرن العشرين. ومناقشة أطروحات "إدوارد سعيد"، الذي يعد واحداً من أساطين الثقافة / المضادة، المعاصرة في الغرب، تكشف عن الوجه الآخر للحقائق المتمركزة حول الذات في الحاضرة الميتروبولية. غير أن الناقد المدقق، المطلع على علوم الإنسان على علوم الإنسان لا يلبث أن يكتشف في هذه الثقافة دينامية لا واعية تقوم على ثنائية ارتكاسية، تسبغ على الفعل خطابية رد — الفعل وتحليلها إلى "ثقافة ارتكاسية".

وهذا عائد على ما يظهر لطبيعة المكان الثقافي، و "النظام" الثقافي، في ميله اللامتناهي إلى المركزة والدمج والمأسسة "الإدارية"، يحقق في مسعاه السلطوي الامتثال والمصادرة والاستتباع، والقمع الغريزي للإنسان والمجتمع، وتظهر آثاره على الخطاب النقدي نفسه. فالرأسمالية من الداخل، ورأسمالية النموذج الأمريكي بوجه خاص، تدمج في منظومتها كل أبعاد الوجود الخاصة والعامة، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتربوية، الأمر الذي ينسحب على المؤسسات أيضاً (العائلة، المدرسة، الجامعة، فالمجتمع). وما ينطبق على المؤسسات في نظام السيطرة الوسائطية، ينطبق على الدمج "الإيجابي"، الذي يشمل الاقتصاد والاجتماع، والأدب والثقافة والسلوكية الفردية والجماعية، وكل مناحي الوجود الحيوي.

والصفة الارتكاسية للثقافة المتصفة بسلوكية "تعويضية"، هي نتاج من نتاجات هذا النظام الذي يؤثر في تكوينه على تكوين الخطاب النقدي اللامتناهي، واللاامتثالي بطريقة خارجية، تدمغ الخطاب بميسمها وطابعها.

يتميز خطاب إدوارد سعيد بالشمولية والموسوعية، فهو يطبق مناهج التاريخ

الحولي، الموسوعي، والسوسيولوجيا، والسوسيولوجيا التاريخية، والمنهج الأناسي البنيوي المقارن في القراءات النقدية، المتناغمة والمزدوجة والمتعددة. ويطمح في منهجه نحو العولمة والكوزمويولوتية، ونقد الذات / مقابل الآخر.

وهكذا يفهم سعيد خطاب ما بعد الاستعمار. فالإمبريالية كمفهوم، لم يعد مفهوماً سياسيوياً عادياً، بل إنه بات متضمناً في "العولمة"، و "الكوزمويوليتية"، والشركات العابرة للقارات المتعددة الجنسيات، وسيطرة السمعي البصري على وسائل الاتصال العالمي.

لقد ظل إدوارد سعيد وفياً لأفكاره، التي مسها بصورة عابرة في "بدايات"، وشرحها بوضوح تام في "الاستشراق"، ثم قام بتوسيعها ومد تحليلها في "الثقافة والإمبريالية"، وكذلك في "صورة المثقف"، حيث يركز على ضرورة أن يمتلك المثقف وعياً نقدياً.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -فريال غزول جبوري وآخرون: الفلسطينيون والأدب المقارن؛ روحي الخالدي، إدوارد سعيد، عز الدين الناصرة، حسام الخطيب، الهيئة العامة للقصور الثقافية، القاهرة، أبريل – ٢٠٠٠، ص: ٦٩، ٧٠.

٢ -فخري صالح: دفاعاً عن إدوارد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ٢٠٠٠، ص: ١٠٠.

٣ -كنعان مكية: القسوة والصمت.. الحرب والاستبداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٣، ص: ٦٠.

٤ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢–٢٠٠٠، ص: ٢٦، ٢٧.

٥ -المرجع السابق، ص: ١٢٠، ١٢١.

٦ -فخري صالح: دفاعاً عن إدوارد سعيد، ص: ٨٥، ٨٧.

٧ -إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت – ١٩٩٨، ص: ٧٠.

٨ -جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت، ط١-٢٠٠١، ص: ١٢٨٥.

٩ -إدوارد سعيد: الاستشراق – المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢–١٩٨٤، ص: ٣٩.

١٠ -رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٦، ص: ١٥٠، ١٥١.

١١ -إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة. ص: ٣.

١٢ -إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت – ١٩٩٨، ص: ١٠، ١١.

١٣ – المرجع السابق، ص: ٢٥٤.

١٤ -جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، ص: ١٢٣.

١٥ -فخري صالح: وداعاً إدوارد سعيد، مجلة العربي، العدد ٥٤١، ديسمبر – ٢٠٠٣، ص: ٢١.

١٦ -بشرى موسى صالح: نظرية التلقي.. اصول ونظريات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠١، ص: ٨٢، ٨٣.

١٧ -إدوارد سعيد: الثقافة والإمبرايالية، مرجع السابق، ص: ٢٣٨، ٢٤٠.

١٨ - المرجع السابق، ص: ١٣٥.

١٩ -إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠٠، ص: ١٧٢.

٢٠ - المرجع السابق، ص: ٢٤.

٢١ - المرجع السابق، ص: ٢١.

٢٢ -إسماعيل العثماني: إدوارد سعيد بين النقد الديني والعلماني، مجلة فكر ونقد، الرباط، السنة الثالثة، العدد ٢٤، ديسمبر - ١٩٩٩، ص: ٢٨، ٣٠.

٢٣ -إدوار سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ٢٢٤، ٢٢٥.

٢٤ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠١، ص: ٥٢.

٢٥ -إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص: ٢٣.

٢٦ -فريال غزول جبوري: الفلسطينيون والأدب المقارن، مرجع سابق، ص: ٨٥.

٢٧ -منير شفيق: في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ١٩٩٩، ص: ١٩٩ن ٢٠٥.

٢٨ -بول بوفيه: الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد. إصدارات سطور، القاهرة - ٢٠٠١، ص: ٤٤.

٢٩ -نعوم تشومسكي: ردع الديمقراطية، دار عيبال للنشر، قبرص - ١٩٩٢، ص: ٣٠٨.

٣٠ -فخري صالح: وداعاً إدوارد سعيد، العربي، ص: ٢٢، ٢٣.

٣١ -فيصل دراج: بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية، دار الآداب، بيروت، ط١- ١٩٩٦، ص: ١٧٠، ١٧٨.

٣٢ -تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، سينا للنشر، القاهرة - ١٩٩٢، ص: ٧٥.

٣٣ -إدوارد سعيد: خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت - ٢٠٠٠، ص: ٤.

معالم الخطاب النقدي النسوي
في تجربة الناقدة "يمنى العيد"

مدخل غير المرجعيات ومصادر التجربة:

اسمها الحقيقي "حكمت صباغ الخطيب"، من عائلة المجذوب المعروفة بأصولها المغاربية، والصباغ لقب مضاف، يجد سببه في مهنة الجدود. وبعد الزواج صارت من عائلة الخطيب، وهي من جبال الشوف في لبنان. أما "يمنى العيد. فهي اسم مستعار، تكتب وتنشر تحته.

ولدت الناقدة "يمنى العيد" في مدينة صيدا – عاصمة جنوب لبنان – في حي من أحيائها القديمة، قريباً من البحر، الذي كان منظره المترامي يبعث فيها رغبة اكتشاف العيد؛ عالم ما وراء البحار.

درست في مدارس "جمعية المقاصد الإسلامية"، حتى نهاية المرحلة التكميلية؛ قرأت القرآن وحفظت الكثير من آياته، وكانت اللغة العربية هي أساس دراستها.

تربت في وسط عائلي اجتماعي محافظ، ولكن التمرد على التقاليد المتحجرة، والشوق إلى الآخر المختلف، كانا يدكان عليها جدران روحها ونوافذ قلبها.

كانت الناقدة الأصغر بين إخوتها وأخواتها. تفتحت على الحياة في الأربعينات، سنوات الاستقلال والانفتاح.

اكتلمت دراستها الثانوية في مدرسة داخلية للراهبات في العاصمة بيروت. فقد كان تعليم البنات حتى الخمسينات يتوقف في صيدا عند نهاية المرحلة التكميلية، ففي بيروت، أتيح لها أمران: تعلم اللغة الفرنسية في مدارس الراهبات، والتعرف على حياة اجتماعية وثقافية ثرية متنوعة، هي من خصائص المدن الكبرى.

حلمت الناقدة بمتابعة دراستها الجامعية في باريس، لكي تكتشف العالم الآخر؛ عالم الثقافة الأخرى والناس المختلفين حضارة وتفكيراً، وأساليب وحياة. وفي العام ١٩٧٣، كافأتها البعثة الفرنسية في صيدا على اهتمامها بتعليم اللغة الفرنسية

لطالبات الثانوية، التي كانت تدربها، فقدمت لها منحة للدراسة في باريس. فسافرت للمرة الأولى إلى العاصمة التي كانت حلمت بالدراسة فيها. وفي العام ١٩٧٧، ناقشت أطروحتها لنيل شهادة الدكتوراه في السربون. وانتقلت إثرها من التعليم الثانوي إلى التعليم في الجامعة اللبنانية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

تنوعت المصادر الثقافية للناقدة، حيث تميزت بالانفتاح على الثقافتين العربية والغربية. كان الأساس: اللغة العربية، والقرآن الكريم، الأدب العربي والتاريخ الإسلامي — العربي. ثم الثقافة الغربية: قرأت من الأدب الفرنسي الرواية والشعر. وبعد التخصص، قرأت عن الواقعية، والبنيوية، والشكلانيين الروس، والكثير مما هو متعلق بالتحليل الدلالي والتأويل.

ثم عادت للتراث النقدي العربي، واستوقفها أعمدة النقد العربي القديم: الجرجاني والقرطاجني، إضافة إلى الجاحظ. وكان ما يهمها هو مفهوم البلاغة وما يتعلق بالصورة، أي بالاستعارة والتشبيه، ومسألة الإحالة المترتبة على ذلك.

أصدرت الناقدة "يمنى العيد سلسلة من الكتب النقدية في "النقد الروائي" خاصة، إضافة إلى جملة من المباحث والدراسات المنشورة في المجلات والدوريات العربية، التي وضعت اسمها بجدارة بين أهم النقاد المعاصرين، وكذا تعد رائدة ورمزاً بارزاً من رموز النقد النسوي الجديد. ومن مؤلفاتها:

فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب.

الكتابة: تحول في تحول، مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب.

تقنيات السرد الروائي.

في القول الشعري.

الراوي: الموقع والشكل.

في معرفة النص.

الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان.

ممارسة في النقد العربي.

قاسم أمين: إصلاح قوامه المرأة.

أمين الريحاني: رحالة العرب.

ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة — ترجمة مشتركة —

يمنى العيد.. الموقف والمشروع النقدي:

لقد خطت الناقدة "يمنى العيد" خطوات واعدة في تحويل النقد إلى قراءة، يتجلى ذلك في قراءتها للرواية العربية الخاصة. عرفت أيضاً النقد بأنه ممارسة، النقد الأدبي هو شغل على النصوص، وهو بذلك ممارسة.

وقد اختارت — منذ بداية مشروعها النقدي — الممارسة صفة للنقد، مبتغية بها الدخول إلى عالم النص الأدبي، وسبر أغواره لإنتاج معرفة به، فالممارسة إعادة إنتاج لما أنتج، أي إبداع ثان.

يبدو تأثر الناقدة ببعض ممثلي مجلة "تيل كيل" الفرنسية واضحاً، خاصة في تأكيدها على إنتاجية النص النقدي في ضوء المفاهيم الحداثية، الداعية إلى الإنتاج المعرفي للأدب والنقد، وعلاجاً لتداخل العلاقة بين النص النقدي والنص الأدبي، باعتبارهما نشاطين إبداعيين وتوخياً للمنهجية العلمية.

ميزت "يمنى العيد" بين النص النقدي والنص الأدبي، على اعتبار الثاني موضوعاً للأول، وذلك من منطلق عدم الموازنة أو التماهي بين النصين، "إذ علينا أن نميز بين معرفة الشيء، وبين الشيء نفسه إن معرفة الأدب (النص النقدي)، ليست هي الأدب (النص الأدبي). إن معادلة فعل المعرفة بالأدب، بفعل تكون الأدب، هو نفي لزمن التكون التاريخي للأدب، وهو في الوقت نفسه نفي لإمكانية تحقيق فعل القراءة ذاته". (١)

تقلل الناقدة من أهمية التطبيق، على حين نجدها قد تورطت في كتابها "تقنيات السرد الروائي"، فسقطت في مطب التطبيق رغم تبريرها النقدي لذلك، بحثت أيضاً في إشكالية المنهج النقدي، الذي يعد من أكبر وأعقد الإشكالات التي يواجهها النقد العربي الحديث، فقد ظلت مسألة المنهج غير مستقرة في الممارسة النقدية العربية، مما وسم بعض الممارسات النقدية بالتذبذب المنهجي، بدءاً من طه حسين

الذي كانت تؤرقه مسألة المنهج، إلى الحركة النقدية المعاصرة، التي تفتقر إلى رؤية منهجية محددة، مما يوقعها في التجريب، ولعل مرد ذلك يكمن في عجز البنية الفكرية العربية عن إنتاجية المعرفة من داخلها.

ولقد بحثت الناقدة في هذه المسألة، فتوقفت بشكل خاص أمام هم الناقد العربي، لتملك هي نفسها مناهج ما زالت تطرح علامات استفهام حول بعض أسسها أحياناً؛ اي أن هذه المناهج بدورها محاولات، على الرغم من الخطوات الكبرى التي خطتها، وهذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج في موضع القلق والاضطراب الدائمين، ويفترض عليه للخروج من هذا الموضع العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا، قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية، مناهج لها صفة الكونية.(٢)

وفي مسارها النقدي، يتضح موقفها النقدي من قضية المنهج، فهي تؤكد من خلالها نفيها للآلية والقبولية، كصفة للمنهج النقدي، وتدعو الناقد إلى ضرورة التملك الواعي لهذه المناهج الوافدة، وذلك بمعرفتها في أصولها الفكرية وسياقاتها التاريخية، حتى يتسنى له استثمارها في تجربته النقدية. "فالمناهج، بذلك منظومات مفهومية لها مرجعياتها الخاصة، وإذ يضعها طابعها النظري على مستوى كونيتها، ويفسح مجال الإفادة العامة منها، إنما يكون تحقيق الإفادة منها بإعادة صياغتها في تجربة أخرى لا تنعتق من تاريخها وواقعها، ولا تهمل سؤالاً تطرحه ثقافتها، أو تغفل عن معنى يحيل على شرط وجودها الإنساني الخاص". (٣)

لم تستطع الناقدة "يمنى العيد" في تجربتها النقدية الاستقرار على منهج نقدي معين، بل ظلت تجدد عدتها المنهجية باستمرار. انطلقت في بداية ممارستها النقدية من مفاهيم الفكر الثوري العلمي، فتبنت المنهج المادي، خاصة في كتابها "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان"، ثم واكبت حركة تحديث النقد خاصة في بداية الثمانينات، حيث احتكت بالإنتاج الأدبي النقدي الغربي، والفرنسي خاصة. وبذلك عرفت مرحلة جديدة في حياتها النقدية، ثرية بالإنتاج المتطور، واتضح ذلك في كتابها "في معرفة النص"، الذي يشكل قفزة نوعية في تجربتها النقدية، عرفت فيه بالمناهج النقدية النصانية، وتأثرت تأثراً كبيراً بها، انعكس على جل أعمالها النقدية فيما بعد.

يمنى العيد.. والتجربة الواقعية :

في ضوء المنهج الواقعي، كتبت الناقدة مقالاتها الأولى ونشرتها على صفحات مجلة "الطريق"، التي تعد منبراً قوياً أسهم في تدعيم "الواقعية الجديدة" وإرسائها في لبنان. ثم جمعت هذه المقالات والدراسات النقدية بين دفتي كتاب، أطلقت عليه "ممارسات في النقد الأدبي"؛ خصصت جزءاً منه للممارسة النقدية على الأدب، فدرست إنتاج بعض الأدباء التقدميين منهم؛ محمد عيتاني، وغسان كنفاني. واستقصت الملامح التقدمية عند مارون عبود، وتعرضت إلى نقد بعض الكتب الفكرية، فتطرقت إلى مجال "نقد النقد" رغم صعوبته. ومن الكتب الفكرية التي نقدتها، كتاب "مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط" للطيب تيزيني، وكذلك كتاب غالي شكري "التراث والثورة"، هادفة إلى التعريف بالفكر التقدمي، من خلال التنويه بجهود المفكرين، أمثال مهدي عامل.

ومن خلال كتابها "ممارسات في النقد الأدبي" تنظر الناقدة إلى كون النقد "ممارسة"، وهي واعية بما تكلفها "الممارسة النقدية من مشاق، لذلك فضلت أن يكون مفهومها للممارسة "تجريبياً"، حتى لا تتهم بالتناقض.

وفي ضوء المفاهيم الواقعية لحركة الأدب والفكر، انطلقت الناقدة في ممارستها النقدية على النصوص، حيث تقول: ".. وتعاملت مع النصوص في حدود وعي لواقعنا الاجتماعي لفكرنا، لأدبنا ولحركة تطورها التاريخي. لا بد أن يتحرك النص نقدياً في هذه الأطر، وهو في كل الأحوال ليس وجوداً معزولاً، إنه أحد أوجه تجسد حركة الواقع، يحمل وعياً مميزاً لها، وهو مثال الحركة التي تجسدها صيرورة دائمة". (٤)

ركزت الناقدة في تعاملها مع النصوص على ثلاث نقاط رئيسية: الوعي، وكشف الوعي، وتتبع حركته الداخلية. كان كل هذا هم الناقدة الأول، فهو الذي يحكم بنية العمل الأدبي، ويحدد منطقه، وفيه تتجلى كيفية وجود مجمل العوامل المكونة لحقل الأديب الفكري وأدواته الأداتية.

تنظر الناقدة في المنطق الذي يحكم النص، وتحاول الكشف عن العلاقة التي تحكمه، وتربطه في الآن نفسه بالمنطق الذي يحكم الواقع، وتبين أنه منطق فكري

يتولد من العلاقة بين الوعي والواقع الاجتماعي. لذلك كان تحديد هذه العلاقة همها الثاني، غير المنفصل عن همها الأول ولا تالياً له، "فالوعي في صاحبه ليس وجوداً فردياً مستقلاً، بل هو وجود اجتماعي، ولا وجود له خارج علاقة دائرية، منفتحة نامية أبداً، تضمه والواقع الاجتماعي، وحركة الوعي في الأثر هي في الوقت نفسه حركة علاقته بالواقع الاجتماعي". (٥)

في ضوء ما تقدم، تتضح المرجعية "الواقعية" للناقدة "يمنى العيد" المنبنية على الجدلية، مادة تنتج وعياً ووعي ينتج مادة، كما يتجلى منهجها المادي التاريخي، الذي يتقصى حركة الواقع الاجتماعي في تناقضاتها وصراعاتها الطبقية؛ فالواقعية فكر مادي جدلي وتاريخي، يركز على أنماط الوعي وأشكال تجسدها في التاريخ الإنساني، على اعتبار أن الإنسان صانع التاريخ.

وتتخذ الناقدة من "الوعي الأدبي" مصطلحاً نقدياً ثالثاً، يقوم عليه منهجها النقدي، "فالوعي هذا هو في الأثر الأدبي، وعي أدبي، إن هذا الوعي في تجسده أدباً يغدو هو الأدب". (٦)

فالنتاج الأدبي وليد الوعي الأدبي بطبيعة الحال، وهذا الأخير ما كان ليقوم ويتجسد أدباً – لولا فاعلية علاقته بالواقع الاجتماعي؛ لأن الواقع الاجتماعي يخصب الأدب بإغنائه لتجربة الأديب الفنية، خاصة إذا ما تعمق الأديب في تحسسه لمجتمعه.

وتقوم الممارسة النقدية عند الناقدة أيضاً على مقدرتها على استكشاف وامتلاك ما يقدمه الأثر، حيث تعمد إلى البحث عن المخبوء الذي يريد النص أن يقوله، والذي يظل مختفياً ومسكوتاً عنه، كما تبحث أيضاً في نوعية العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع. وترفض كذلك أن تخلو الممارسة النقدية من الجدة والإبداع والاستشكاف.

تدعو الناقدة إلى نقد بديل، أي الممارسة النقدية التي تبشر بها باكورتها النقدية. فترى أن النصوص الجديرة بالنقد، هي النصوص الصادرة عن الواقعية، والمعبرة بجدة وموضوعية عن القضايا الاجتماعية. وبذلك تعيد إنتاج الواقع الاجتماعي، وتضفي قوة وإنارة على الواقع الاجتماعي. "ذلك أن للأدب أو الفكر قوته متى كان

يحمل هذه الإضاءة، وهو يفقد هذه القوة متى كان نسخاً للواقع، تقريراً خارجياً وسطحياً، أو تركيباً رمزياً اصطلاحياً له. ومتى فقد هذه القوة، بهت وفقد معناه، فسقط في لغة النقد ومات في لغة الحياة". (٧)

كانت تلك الأسس المنهجية – الواقعية – التي تنطلق منها في قراءتها للنصوص ونقدها، والتي أوضحتها في مقدمة كتابها. وما نلاحظه أنها خصصت ثمان صفحات من كتابها للمقدمة – وهو كتاب من الحجم الصغير – فلم تعلن صراحة عنها، ويبدو أنها فعلت ذلك عمداً حتى تتميز عما سبقها من مقدمات نقدية أفرطت في التنظير، ولكي لا تقع في التناقض مع ما عنونت به كتابها "ممارسات في النقد الأدبي"، فعدم كتابتها للمقدمة كعنوان شكلي، يمثل قطيعة مع ما هو متعارف عليه.

كما خلا الكتاب من الخاتمة وافتقر إلى التبويب، ولم يقسم إلى فصول. الشيء الذي جعل الناقدة تتحاشى التصريح بالمقدمة؛ فقد كتبتها ولكن أضمرت ذكرها، مما يدل على تذبذبها المنهجي، إذ لا يعقل أن تكتب مقدمة لكتاب توضح فيها طريقتها في النقد، وكيفية تعاملها مع النصوص، وتغفل عن كتابة الخاتمة التي هي ضرورية للدراسة المنهجية، مما يخل بالكتاب، حيث يعد ذلك عيباً منهجياً تقع فيه.

تبدو واقعية الناقدة في كتابها واقعية ثورية، لاهتمامها بتحليل الأعمال الأدبية المعبرة، عن الصراع الاجتماعي في أبعاده المختلفة، وتركيزها على إبراز معاناة الفئات الاجتماعية الكادحة، دافعة إياها نحو الثورة على واقعها المرفوض.

تنظر "يمنة العيد" إلى الأدب باعتباره قوة محركة للجماهير الشعبية نحو التغيير والتقدم، إنه ثورة على الواقع تبشر بحتمية انتصار الطبقة "العاملة". فالأدب سلاح فكري، يسهم في تطوير حركة التحرر الوطني، ولذلك دعت إلى ضرورة تحديد الأدب التقدمي، بالنسبة إلى حركة التحرر الوطني، فركزت نقدها على الأدب الكفاحي الملتزم، الداعي إلى نشر الوعي الثوري. وقد بدا ذلك واضحاً في تحليلها لروايات كنفاني، كما تعتقد أن الأدب ليس إلهاماً فوقياً، ولا نشاطاً أثيرياً، وإنما تحدد مفهومه وطبيعته الفنية، انطلاقاً من علاقته بالواقع الاجتماعي. (٨)

فالأدب – حسب الناقدة – شكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع؛ يعبر عن الصراع الاجتماعي بوسائله الفنية الخاصة، مساهماً في حركة النضال التقدمي،

ولذلك كانت مهمة الأديب شاقة، فعليه أن لا يتقيد بحدود الإيديولوجيا، فتضيع أصالة فنه في الدوغمائية، كما ينبغي عليه ألا يسقطها منه، حتى لا يقع في الشكلانية الجوفاء. وسبيل الأدب لتجنب هذه الخطورة هو المعرفة الفكرية كأساس له، معرفة لا تجعل من الأدب مجرد مقولة سياسية، بل تكون مرتكزاً يصدر عن أدب لا يشكو من الفراغ والسطحية، ويوقع في المغالطة، ثم لا يقول في النهاية شيئاً، بل أدب يقول لنا فنياً ما لا يستطيع أن يقوله لنا الفكر. (٩)

يبدو للدارس أن يمنى العيد في نظرتها الواقعية للأدب، تركز على المضمون فلا تقيم وزناً لبنيته الفنية، إلا أن ذلك في حقيقته مخالف للواقع، فهي لا تهمل الجانب الفني لحساب المضمون، بل تقيم علاقة تلاحم وتفاعل بينهما: "ولا بد أخيراً من الإشارة إلى أن رؤيانا هذه للأدب والنقد، لا تمس خاصة كل منهما الفنية، بل نحن ننفذ إليها من خلال هذه الخاصة بالذات، لأننا لا نفصل بين الشكل والمضمون، ولا نرى أن الواحد منها يرتفع على حساب الآخر، فالعمل الأدبي هو وحدة بنائية متكاملة، إنه إنتاج فني". (١٠)

هذا فيما يخص ممارستها النقدية على الأدب، أما فيما يتعلق بنقدها للأعمال الفكرية، فقد خاضت يمنى العيد غمار "نقد النقد" منذ بدء مشروعها النقدي، فقرأت بعض الكتب الفكرية "التقدمية"، التي تعتمد النظرية العلمية منطلقاً منهجياً لها في تنظيرها السياسي، حيث وقفت أمام البناء الذي حاول المفكر اللبناني "مهدي عامل"، المدعو "حسن حمدان" صياغته، مستفيداً من المؤرخ العربي العلامة "ابن خلدون".

كما وقفت الناقدة أما كتاب غالي شكري "التراث والثورة" محاولة نقده، فعرفت بالكتاب، من حيث مادته وهدفه المتمثل في التطوير الثوري للتراث، واستوقفتها نقاط رئيسية في الكتاب، أولها: معالجة الكتاب لمفهوم "الأصالة والمعاصرة"، وفهمه المستحدث لهما، وثانيها: المعاصرة عند غالي شكري، فهي ليست التراث المستورد وليست أوروبا، بل هي استلهام أحدث منجزات الفكر العلمي الثوري في التغيير الاجتماعي. وما نلحظه أنها لخصت أفكار الناقد، فعمقت وأثرت بعض النقاط، بل نلحظ أيضاً اتفاقاً بينهما خاصة في التركيز، على أهمية الواقع الاجتماعي والنظرة التطورية له في علاقته بالتراث، فكلاهما يرفض التماهي فيه، ويرى ضرورة

الانتقاء، وإن اختلفت مصطلحاتهما، فيمنى العيد تراه "اختياراً"، ويسميه غالي شكري "الهدم والبناء". ".. فلا نأخذ تركة التراث بكاملها، بل نختار منها ما هو تقدمي تطوري، أي ما بمقدروه أن يصب في حركة التطور، ويكون ذا فعالية إيجابية على دفعها في أفق الاشتراكية". (١١)

وثالثاً: أنها أعادت النظر في إشكالية كبرى من إشكاليات النقد المعاصر، وهي قضية الأصالة والمعاصرة، أو ما يعرف بالصراع بين القديم والحديث في أدبنا العربي، فوقفت عند غالي شكري للأصالة والمعاصرة، حيث رأت أن تعريفه لكليهما يكتنفه الغموض والالتباس، الذي أثارته لفظة "الاستلهام"، واستعمال هذه الكلمة في حد ذاتها، دليل على غموض الفكر في تحديد ما يريد تحديده. ليس في الاستلهام أية ضرورة للأخذ بما يستلهم منه، ولنفرض في أسوأ الحالات أن هذا الاستلهام، لم ينجح رغم محاولتنا القيام به، ماذا يحدث حينئذ للأصالة والمعاصرة؟ (١٢)

إن التعارض الذي بدا بين الناقدين لا يعدو أن يكون تنوعاً في إطار المبادئ العامة للماركسية، وتظل الرؤية المادية التاريخية الجدلية تجمع بينهما، كما يجمعهما أيضاً المنهج الثوري وعلاقته بالمضمون الإيديولوجي، مما يجعلهما متفقين على أن الواقع الاجتماعي بقوانينه الموضوعية، هو المعيار في تحديد موقفنا من الأصالة والمعاصرة.

وتأسيساً على ما تقدم، يمكننا القول إن إحياء الماضي وبعثه لا يكفي لنكون أصلاء، كما أن السعي وراء الثقافة الغربية لا يجعلنا معاصرين إلا إذا استجبنا لاحتياجات واقعنا الموضوعية، وبذلك نكون أصلاء ومعاصرين في الوقت نفسه. فالعلاقة إذن بين الأصالة والمعاصرة علاقة تلازم، فلا تناقض بينهما، فالأصالة والمعاصرة وجهان لمعادلة واحدة هي "الحداثة". ".. إن الأصالة في هذا الضوء من طرح المشكلة، هي المعاصرة نفسها، ولا تناقض بينهما إلا في ضوء الشكل الخاطئ من طرح المشكل، أي في ضوء شكلها الاستشراقي الأمبريالي". (١٣)

اهتم النقد الواقعي أيضاً – إضافة إلى قضية الأصالة والمعاصرة – بكشف الصلة ما بين النص الأدبي والمجتمع، أو البحث عن الدلالة الاجتماعية التي يحملها الأدب، عامداً إلى التعبير الثوري للمجتمع، وقد كان للتحولات السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية، التي عرفتها الأمة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، دورها

في توجه الأدب والنقد، نحو معالجة قضايا المجتمع وتحديد طبيعة العلاقة بين الأدب والواقع. لذلك عنونت يمنى العيد كتابها الثاني بالدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان بين الحربين العالميتين.

أطلقت ذلك العنوان لتضفي الطابع الاجتماعي على الظاهرة الأدبية، فتفسرها على أنها أثر أو نتاج اجتماعي، ولأنها تبحث عن تجليات الواقع الاجتماعي ومدى حضوره في الأدب الرومانتيكي، أي ما مدى تعبير الحركة الرومانتيكية عن تحولات البنية التحتية في لبنان؟

حللت يمنى العيد المنطلق الداخلي لبنية الوعي الرومانتيكي، فرأت أنه انحرف وتحول عن تقدميته، وانحصر في الحماس والتحسس العميق والصادق لقضايا المجتمع. ولكن شكلها مناقض له، إنه شكل رومانتيكي مأساوي طوباي، ينم عن تناقض وعيه نفسه في عدم إدراكه طبيعة العلاقات الاجتماعية في حقيقتها، واكتفائه برفض الظواهر دون فهمه لتعقدات بنيتها الطبقية لكونه اهتم بالظاهر. فعدم عمليته وافتقاره للنظرة التاريخية للواقع الاجتماعي، وتعلقه بمثل البرجوازية الغربية، جعلته قاصراً في تحليله لبنيتها الكولونيالية، أي أن هذا الوعي الرومانتيكي، لم يستطع إدراك حقيقة البنية التحتية المتكونة في لبنان.

وتنتقل الناقدة إلى تحليل ظاهرة مهمة، يتسم بها الوعي الرومانتيكي، وتشكل بادرة تقدمية في أدبه، وهي ظاهرة الرفض كتعبير عن الثورة كمرحلة أولى من مراحله. ففسرت هذا الرفض على أنه نهضة وطنية. "نستنتج مما تقدم بأن الرومانطيقية، كانت ثورية بقدر ما تمكنت من كشف العلاقات الإقطاعية، مسهمة بذلك في حركة تفكيكها، وبأنها كانت إصلاحية بقدر ما كانت عاجزة عن رؤية حقيقة العلاقات الجديدة، المتكونة كعلاقات نظام إنتاج رأسمالي تبعي". (١٤)

وتذهب الناقدة إلى أن الوعي الرومانتيكي عاجز عن الفعل الثوري، معللة ذلك بمحدودية رؤياه الفكرية لتبعيته للبنية الاجتماعية الجديدة غير الثورية، مما قضى على بوادر الثورة لديه، فظل موقفه إصلاحياً، وتفسر عدم ثورية الوعي الرومانتيكي تفسيراً فكرياً وعلمياً، أي تفسيراً ماركسياً يرى أن الحركة الرومانتيكية في لبنان عاجزة الوعي لفكرها الليبرالي.

لقد خصصت يمنى العيد الفصل الخامس من الكتاب للحديث عن محاولة جبران الشعرية، محللة بعض الأبيات المختارة من قصيدة "المواكب"، حيث تحاول تحليلها تحليلاً بنيوياً يقوم على خاصية مهمة، وهي الثنائية الضدية، أي تضافر ثنائية الصوت المعبر عن مساوئ مجتمع الناس على هذه الأرض، مع الصوت المعبر عن عالم الطبيعة، كذلك ثنائية الموت والحياة، الخاتمة والبدء، البقاء والاندثار، الغاب والقصور.

وعلى الرغم من محاولة الناقدة تحليل القصيدة "المواكب" تحليلاً بنيوياً، إلا أنها لم تسطع ذلك، فركزت على التحليل اللغوي على اعتبار اللغة مادة الأدب، سالكة منهج القول "الصياغة" لتصل إلى الدلالة. ".. هكذا تصبح الصياغة تعبيراً عن علاقة الشكل بالمضمون، أو حركة جدلية، إنها حركة إنتاج العمل الأدبي ونموه، كما هي، وفي الوقت نفسه، حركة صياغة الواقع الاجتماعي أدباً أو شعراً". (١٥)

لقد مارست النقد ممارسة إيديولوجية، اتبعت فيها المنهج المادي التاريخي، المعبر بكفاءة عن التفاعلات الاجتماعية، لكون المادية التاريخية أسلوباً عملياً في التحليل الاجتماعي والتاريخي، وقاعدة للاستراتيجية السياسية، ومنهجاً تفسيرياً تاريخياً، وسياسياً اجتماعياً، يصلح منهجاً للمجتمعات التي تناضل من أجل استقلالها أو من أجل تأسيس الاشتراكية فيها ودعمها، ودعم نضالها ضد الرجعية والبرجوازية والإمبريالية، وقد أتت اللغة المندرجة في نقدها معبرة عن ذلك.

وأخيراً نستطيع القول أن هذا الكتاب قراءة لفترة تاريخية من حياة لبنان، بكل عطاءاتها وإنجازاتها الثقافية والفكرية، وهي فترة حاسمة في التاريخ؛ لأنها مثلت حقبة الإرهاصات لقيام الثورة، وكذلك تبلور الوعي القومي لحركة التحرر الوطني. ولذلك فإن قراءة هذه المرحلة، هي عملية ذات أهمية وخطورة، إنها كشف جريء عن أهمية الفعل الثقافي والفكري، في تهيئة بوادر الثورة عبر التاريخ الإنساني، فالفعل السياسي والعسكري لا يكفيان لإحداث الثورة، بل علينا أن لا نغفل دور الممارسة الثقافية كذلك، لفعاليتها الحيوية في تجسيد التحرر الوطني الاجتماعي، وأيضاً العالمي لا سيما أن الفترة فترة قيام حدث عالمي تحرري "بين الحربين العالميتين".

يمنى العيد.. والتجربة النصانية:

يعد كتاب "في معرفة النص" الكتاب الثالث من مؤلفاتها النقدية، حاولت الناقدة فيه الالتزام بالمنهجية الأكاديمية، فاستهلته بتمهيد ومقدمة وأقسام وفصول، ثم أردفته بملحق لتراجم الأعلام وفهرس الكتاب، إلا أنها أغفلت الخاتمة، فوقعت في عيب منهجي أخل بدراستها. كما أنها لم تشر إلى المراجع التي استعانت بها، وهذا ما يخل بالأمانة العلمية أيضاً.

ويشكل كتاب "في معرفة النص"، انعطافاً ملحوظاً في تجربة يمنى العيد النقدية، خاصة من حيث التعامل المنهجي مع النص الأدبي، محاولة تأسيس طرح معرفي وعلمي؛ لذا انطلقت في كتابها من هاجس نقدي معرفي يسعى إلى إنتاج معرفة النص الأدبي، الذي أولته أهمية بالغة، لذا لا بد من معرفة هويته والمعرفة لا تتحقق إلا بالنقد العلمي المؤسس. "في اختياري لهذه الدراسات، من بين غيرها، توخيت ما توحد منها في موضوع كان أساساً هاجسها، كما هو فيها منطق يحكمها. هذا الهاجس أصوغه في سؤال هو: كيف نعرف نصنا الأدبي؟ أو كيف نرى دواخله؟ (١٦)

ونلحظ اضطراباً وخلطاً فاضحاً كذلك في تحديد الناقدة لبعض المفاهيم، منها مفهومها للنص الأدبي، وهو مفهوم يضاهي من حيث الأهمية مسألة المعرفة التي تتطلع الناقدة إليها، ويرتبط بشكل متلازم بها، حيث قاربته "النص الأدبي" أثناء حديثها عن النص الأدبي في البحث النقدي، محاولة تحديد مفهومه ووسمه بطابعه أو هويته الخاصة، وبعد استطراد وتلكؤ شديدين في محاولة الإجابة عن الخطوة الأصعب، خلصت إلى التماهي بين النص الأدبي والقول. ".. ولعل السؤال الذي يحضر القارئ ويحضرنا معه، هو سؤال يقول: ما هو النص الأدبي إذن؟ ما هي هويته هذه؟ قد يبدو هذا السؤال هو الخطوة الأصعب للطرح أعلاه.." (١٧)

وعلى الرغم من محاولها التمييز بين الأدب والقول الأدبي، إلا أنها تقع في التداخل والخلط، فلا تسلم من التماهي والتناقض أحياناً. إن الخلط في استعمال هذه المفاهيم يخل بهذه الدراسة الأدبية الطموح. تتعثر يمنى العيد منهجياً كذلك، عند تصورها للمنهج، فهي تخلط بين المنهج والمفاهيم، حيث لا تميز بينهما. "ليس المنهج قالباً جاهزاً في حرفيته وتفاصيله، المنهج مفهوم، أو مجموعة مفاهيم". (١٨)

لذلك نلاحظ أنها في تعريفها بالمنهج البنيوي، انطلقت من مفاهيمه التالية:

النسق، التزامن، التعاقب، الطابع اللاواعي للظواهر أو الآلية. إن هذا الخلط وعدم الدقة في تحديد المصطلحات، يوقع الناقدة في إشكاليات نقدية عديدة، منها الإشكال المصطلحي، وكذلك المنهجي، فيسم محاولتها النقدية هذه بالتذبذب والتعثر المنهجي، إلا أن هذا التعثر لا مناص منه في هذه المرحلة أو في هذا الكتاب، وذلك لعدم تبلور بنية فكرية ومعرفية عربية، قادرة على إنتاج المعرفة من داخلها. وهذا ما يضع نقدنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج في موضع القلق والاضطراب الدائمين، ويفرض عليه للخروج من هذا الموضع العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا، قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية، مناهج لها صفة الكونية.

إن غياب الوعي النقدي أدى إلى تعدد المصطلحات النقدية واضطرابها، مما أوقع الناقدة في الخلط، وهو ما لاحظناه على الناقدة، حيث تخلط يمنى العيد بين المنهج ومفاهيمه، وتتناقض كذلك عندما تقول: "المنهج البنيوي يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر"، مع قولها "يتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية". (١٩)

هذا عن تناقض الطرح النظري، حيث تورطت كغيرها من المهتمين بالمنهج البنيوي في إقامة خطاب حول البنيوية، فعرفت بها، وهي التي لا ترى جدوى من التكرار تحت غطاء التنظير النقدي. كانت هذه بعض الإشارات السريعة، التي استدلت بها يمنى العيد لتوضيح أفكارها النقدية، لنتمعن بعد ذلك ممارستها النقدية على النصوص ولنبدأ بالنص الشعري.

تدرس في الفصل الأول من القسم الثالث في كتابها "في معرفة النص" قصيدة للجبهة" : تحت جدارية فائق حسن، لسعدي يوسف، فتحدد بناءها على أساس التكرار والتمفصل في حركة نمو القصيدة، مقسمة إياها إلى خمسة مقاطع. وما نلحظه على هذه المقاربة، أنها لا تخلو من اضطراب وتعثر في المعالجة، حيث يتضح ذلك في تغيير الناقدة لشكل كتابة مطلع بعض المقاطع، بهدف إظهار التكرار بوضوح، غير مبالية بخصوصية وأهمية علامات الوقف في القصيدة، وعلاقتها ببنيتها الإيقاعية والدلالية، حيث يؤثر هذا الاجتزاء والتغيير سلباً على هذه العلاقة، وما تشكله من قيم جمالية في النص لا نرى أن يمنى العيد لم تدركها.

يستمر تعثر الناقدة في محاولتها قراءة القصيدة بنيوياً. هذا التعثر في مقاربة

النص يبرز أحياناً في الممارسة التفصيلية، التي تتابع الباحثة من خلالها الفعالية البنيوية لمكونات النص من زوايا في النظر متعددة. إلا أن هذا التعثر لا يضر ممارستها النقدية ضرراً بليغاً، حيث لا يغيب جوانبها الإيجابية، المتمثلة في قراءتها الدلالية المضيئة لبنية القصيدة، إضافة إلى محاولتها الجادة في التجريب النقدي، سعياً منها إلى تطوير المناهج النقدية العربية في مقاربة النصوص.

كان هذا عن النص الشعري، أما عن مقاربتها للنص السردي، فإننا نتوقف عند الفصل الرابع من الكتاب، الذي خصصته لدراسة نص روائي، فعنونته بـ زمن السرد الروائي في نتاجه: دلالات التملك للوطن في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. (٢٠)

إن معاناة "مصطفى سعيد" ليست وطنية صرفة، وإنما هو يعاني من أزمة نفسية وجنسية إزاء الحضارة الغربية، أولتها الناقدة تأويلاً مغلوطاً، عندما قالت: "مصطفى سعيد الذي ينتقم لتخلفه وضعفه بإظهار قوته الجنسية وبقتل نساء الغرب.. يثبت توحشه ومن ثم يثبت ضرورة تحضره. وعليه يصبح استمرار مصطفى في سلوكه ضرورة استمرار الغرب في مهمته". (٢١)

بطبيعة الحال، لا يخفي على دارس قراءة الناقدة للرواية، أن يكشف الخلط الذي تقع فيه، وهو خلط ناجم عن اضطراب المفاهيم، وتداخل المستويات وتقاطع الأزمنة، وكذلك تقارب الشخصيتين الرئيسيتين، حيث بدأ المخطط العواملي الذي استوحته الناقدة من مخطط "غرماس" غير دقيق، مما يجعل هيكلتها لبنية الرواية بحاجة إلى مراجعة وتدقيق.

وبحثت يمنى العيد في السرد الروائي – في غضون الثمانينات – أيضاً، فقدمت دراسة لموقع الراوي في السرد الفني العربي المعاصر، عنونتها بـ "الراوي: الموقع والشكل" مفتتحة دراستها بمقدمة وضحت فيها دواعي اهتمامها بالموضوع، كما ختمتها بخاتمة، مخصصة الكتاب بمدخل نظري، تحدثت فيه عن العلاقة الوطيدة والمتداخلة بين النقد والقراءة، معتبرة النقد في جوهره قراءة نشطة للنصوص، بهدف كشفها وإعادة إنتاجها، ولا يتم ذلك إلا بتسلح الناقد بآليات القراءة وأدواتها المعرفية، وحضوره الفاعل في الساحة الثقافية والاجتماعية، أي مشاركته المتواصلة في صنع الحدث الثقافي في المجتمع لتغييره وتطويره، مشيرة إلى إشكالية نقدية

هامة، تتمثل في ضرورة علمنة النقد، حيث حددتها في السؤال التالي: هل يمكن للنص الأدبي أن يكون مادة بحثٍ علمي؟. فعلمنة النقد تستدعي علمنة النص الأدبي؛ لأن لا علم يقوم بدون مادة هي موضوع له. (٢٢)

واكبت يمنى العيد حركة تحديث النقد منذ الثمانينات، فانبهرت بها وقد بدا انبهارها في كتابها "الراوي: الموقع والشكل". فأول ملاحظة شكلية تسجل على الكتاب هي ترقيمه وفق الطريقة الغربية، وكذلك ذكر المراجع بالفرنسية، مما يدل على شدة الانبهار بالخطاب النقدي الغربي وأعلامه، وتعلقها المفرط باللغة الفرنسية. أما الملاحظة الأساسية التي تسترعي انتباه القارئ، فهي عنوان الكتاب.

من خلال العنوان نستنتج تحير يمنى العيد للطرح الإيديولوجي، فالراوي ليس دوماً وظيفة فنية شكلية في النص، بل له وظيفة أيديولوجية، فالأدب بشكل عام تعبير إيديولوجي، ينهض من موقع يتحكم فيه، إذ لا يوجد أدب خارج حقل الأيديولوجيا شأنه شأن اللغة والتعبير، الإيديولوجيا هنا بمعنى الرؤية للعالم وليس العقيدة؛ فالاهتمام بالشكل أو بأدبية الأدب جيد، ولكنه اهتمام مندرج من حيث المبدأ، في رؤية إيديولوجية للأدب.

فيمنى العيد تقر بأهمية المنهج الشكلي، من حيث معرفته بالقوانين الداخلية للبنية، مستثمرة مفاهيمه أثناء ممارستها النقدية، إلا أنها تتخذ بشأنه موقفاً معارضاً له، بسبب إسقاطه للموقع، لذلك عنونت كتابها بـ "الراوي: الموقع والشكل"، فقدمت الموقع على الشكل لتحكم الموقع بمنطق ترابط الشكل ولإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول: وإظهار دلالية الشكل كذلك، كشف الموقع الفكري والإيديولوجي للنص. ".. هكذا يعيد إلينا الكلام على موقع في النص، إمكانية استعادة النص من عزلته الأدبية، لنراه كما هو في واقعه المادي، كتابة يمارسها مؤلف له وجوده في المجتمع". (٢٣)

يقوم نص يمنى العيد على معارف متعددة، نحددها في المرجعية التالية "البنيوية التكوينية"، وارتباطها العضوي بالفكر الماركسي كممارسة، كما توضح للنشاط الفكري العام، أي أن الممارسة النقدية ليمنى العيد في جوهرها فكرية وأدبية، فهي تربط المعارف الأدبية بسياقاتها التاريخية. ورغم توضيحها تقدم المصطلحات في بعدها الكوني، ولكنها أثناء الممارسة لا تقدم لنا الخصوصية المصطلحية، التي تليق

بجوهر المعرفة الأدبية في عموميتها، فهي لا تنحت مصطلحات خاصة بها، إنما انطلقت مما جاءت به الثورة اللسانية، ثم حددت أبعاد مشروعها النقدي من خلال تبني طروحات نقدية خاصة (لوكاتش باختين، غولدمان)، هذا التبني في جوهره أيديولوجي يعكس وعي الناقدة، حيث نجدها في ممارستها التطبيقية على النصوص تحاول تحليلها من هذا المنظور، ونحن في هذا السياق أوضحنا الهوية الإيديولوجية للقول، معتمدين في ذلك نظرية الباحث والمفكر باختين. (٢٤)

ففي كتابها "الراوي: الموقع والشكل"، استثمرت التنظير الباختيني وفلسفته اللغوية؛ فباختين – كما نعلم – عدل مسار الشكلانيين الروس، حيث جمع بين الشكلية والماركسية مهتماً بدراسة البنية اللغوية للعمل الأدبي، ومعتبراً اللغة مادة الأدب ووسيلته الإيديولوجية، حيث اعتبر باختين الكلام "القول" ظاهرة اجتماعية، تعبر عن البنية التحتية وتكشف عما يعتمل فيها من صراعات مختلفة. من هذا الأساس الباختيني، انطلقت يمنى العيد في كتابها السابق الذكر، مركزة على دراسة النصوص السردية التي تقول الصراع في المجتمع، وهي حين تقول ذلك إنما تقوله من موقع كاتبها الراوي في المجتمع، والذي هو موقع إيديولوجي.

ويمكننا أن ننهي قراءتنا لكتاب "الراوي: الموقع والشكل" بهذه الملاحظة: إن تحيز الناقدة لنظرة فكرية بعينها، جعلها تقرأ بعض النصوص السردية العربية قراءة إيديولوجية، في الوقت الذي ظهرت فيه قراءات متعددة للنص الأدبي، مما يجعلنا نتساءل عن جدوى مناداتها بضرورة تسلح الناقد بآليات القراءة وأدواتها المعرفية، أم هو مجرد الانبهار بالحداثة الزاحفة، إضافة إلى أن هذا التحيز الإيديولوجي، يجعلها سجينة وعي نقدي خاص، وهذا في رأينا يضيق المسافة النقدية وتنوعها بشكل عام، ويجعل الناقدة تأخذ الحقيقة بطرف قصير.

أما الكتاب الخامس للناقدة، فقد خصصته للقول الشعري، فجاء قراءة تحليلية ودلالية للنص الشعري العربي، تربط التجارب الشعرية بسياقاتها التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية، كاشفة عن مدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي. فمشروع قراءة الشعر العربي الحديث، هو بحاجة إلى استنطاق الممارسة الشعرية في علاقتها بالمعيش المحدق بنا. (٢٥)

فالنص الشعري العربي ليس تشكيلاً لغوياً محنطاً، بل هو رؤى جمالية معبرة عن

إشكالات المجتمع وصراعاته الطبقية من خلال معرفة اللغة. لذلك عالجت في القول الشعري علاقة الشعر باللغة، منطلقة من الثورة اللسانية ومفاهيمها الحديثة من اللغة متعرضة إلى اختلاف المفاهيم، الذي هو اختلاف منطلقاتها الفكرية اللغوية، محددة منطلقين فكريين للغة، منطلق سوسيري ومنطلق باختيني، متبنية المنطلق الثاني الذي يعتبر اللغة فضاء إيديولوجيا لتعدد دلالتها.

انطلاقاً من هذه الخلفيات المعنية بالشعرية، وخاصة التيار الشكلاني الواقعي، قاربت يمنى العيد القول الشعري من مستويين: المستوى الإيقاعي، والمستوى الدلالي. أي انطلاقاً من الفعل في اللغة بأبعاده المختلفة وخاصة الصورة الشعرية بمفهومها الحديث، وكذلك خرق اللغة أو الانزياح. لذلك تناولت القول الشعري لقدرته المتميزة على العدول والتحول الدلالي، فبحثت عن الحقول الدلالية للألفاظ، محتفية بزمن نموها وتغيرها ومركزة على زاوية الرؤية والموقع الذي يبني به القول. فالتجربة الشعرية الحديثة، تريد أن تقول لغتها الشعرية الخاصة بأساليب لغوية، ووظائف بنائية حديثة لصياغة سؤالها المختلف.

لذلك حللت يمنى العيد النص الشعري تحليلا وظيفا ورؤيويا، إيمانا منها بأن مشروع قراءة النص الشعري ليس وظيفة لسانية فقط، بل هو رسالة شكلية دالة، لأن الفعل الشعري هو فعل الرؤية الشعرية للعالم، بما هو عالم الناس في صراعاتهم، ضمن منظورنا للصراع الاجتماعي التاريخي، وخصوصية حضور الفعل الشعري فيه.

نستلخص من ما تقدم اهتمام الناقدة بالدلالة في سياقها العام، وعلى جميع المستويات بهدف استنطاق معاني النص الشعري، وإنتاج دلالته المختلفة من القراءة والتأويل. لذلك تساءلت عن المعنى الذي يضمره أدبنا، وهو معنى يعبر عن عمق معاناة الإنسان العربي التاريخية والاجتماعية، " ..وعي المعنى الذي يحمله الشعر في لحظة حاسمة من تاريخنا، أو للمعنى الذي تنتجه هذه اللحظة في هذا الشعر". (٢٦)

الملاحظ أن يمنى العيد في كتابها" تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"، تعرف بعض المفاهيم نظريا ثم تعمد إلى التطبيق، وهي تنتقي بذكاء النصوص السردية، التي تمارس عليها، وهذا مما يحسب لها، ويتجلى ذلك من

خلال تحليلها الوظائفي لحكاية" الجرجوف"، حيث بدأ موقفها النقدي من المنهج الشكلي واضحا رغم محاولة إلجامه" هل نذكر بأن القراءة المستفيدة من هذه المعرفة، هي قراءة تخول صاحبها الإمساك بأسرار هذا اللعب الفني، وتمنحه قدرة حوار النص، أو حوار معانيه، قوله الذي يحمل، والذي لا يبدده اللعب الفني، إلا في عين قارىء جاهل لأسراره.(٢٧)

وعلى العموم فالكتاب تعليمي، حاولت الناقدة فيه تطبيق المفاهيم البنيوية على النص السردي العربي، فكررت بعض ما درسته في كتابها" الراوي: الموقع والشكل"، كما أغفلت كتابة خاتمة الكتاب، فوقعت في عيب منهجي أخل بدراستها، وتعمدت أيضا عدم ذكر مراجع دراستها، مما يخل بالأمانة العلمية، فيفقد دراستها المصداقية.

أخيراً، يمكننا القول- دون الجزم — أن يمنى العيد، قدمت قراءات إيدولوجية منحازة بشكل صريح، وذلك يعود إلى اختيارها مدرسة دون أخرى، فهي مرجعيا اعتمدت على مرجعيات الخطاب اللساني السوسيولوجي، كما اعتمدت على لسانيين ونقاد منحازين إيديولوجيا ولهم موقف أيديولوجي يتعامل مع المعرفة في بعدها الوظيفي، مختارين رؤيتهم بشكل دقيق (الموقف، اللغة، الكتابة، الأسلوب).

توهمنا يمنى العيد أنها تستعمل في ثنايا القراءة، أو المقاربة الأبعاد اللسانية أثناء عملية التفكيك والتحليل والتفسير والتأويل، إلا أنها كثيراً ما تنسى وجهة النص وخصوصيته البنيوية، وخاصيته الجمالية، حيث ترى فيه محولاً وبديلاً اجتماعياً، يطرح ما هو ممكن، ويعزز رأينا أكثر مقاربتها لرواية عبد الله سعيد "اختبار الحواس" المعنونة "اللغة الأخرى"، حيث اختارت بذكاء النص السردي، الذي تمارس عليه نقدها، وهذا مما يحسب لها.

ونخلص إلى أن يمنى العيد تؤسس تجربتها النقدية على أسس فكرية وفلسفية وأدبية، يتعانق فيها التاريخي بالحاضر، والواقعي بالنصي، والفكري بالجمالي. إن جملة المرجعيات النقدية والثقافية، التي انطلقت منها الناقدة تتمحور في جوهر ما قدمه النقاد اليساريين. كما أن المصطلحات النقدية في شكلها ومضمونها غير محايدة، فهي مجرد تعريفات استقتها من التراكمات النقدية، التي قدمها جورج لو كاتش، وميخائيل باختين.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط١-١٩٩٩، ص: ٧.

٢ -يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢-١٩٨٤، ص: ١٢٠.

٣ -يمنى العيد: فن الرواية، ص: ٣٩.

٤ -يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت – ١٩٧٣، ص:٦.

٥ -المصدر السابق، ص: ١٠.

٦ -المصدر السابق، ص: ١١.

٧ -المصدر السابق، ص: ٦.

٨ -المصدر السابق، ص: ٧٥.

٩ -المصدر السابق، ص: ٩٧.

١٠ -المصدر السابق، ص: ٢١٦.

١١ -المصدر السابق، ص: ١٣٦.

١٢ -المصدر السابق، ص: ١٦٤.

١٣ -المصدر السابق، ص: ١٦٧.

١٤ -يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين، دار الفارابي، بيروت. ١٩٧٩، ص:١٩.

١٥ -المصدر السابق، ص: ١٥٦.

١٦ -يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآداب الجديدة، بيروت، ودار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢-١٩٨٤، ص:٧.

١٧ -المصدر السابق، ص: ٥٨.

١٨ -المصدر السابق، ص: ١٢٤.

١٩ -المصدر السابق، ص: ٣٢.

٢٠ -المصدر السابق، ص: ٢٢٥.

٢١ -المصدر السابق، ص: ٢٢٧.

٢٢ -يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - ١٩٨٦، ص: ١٤.

٢٣ -المصدر السابق، ص: ٣٣.

٢٤ -المصدر السابق، ص: ٢١.

٢٥ -يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١-١٩٨٧، ص: ٨.

٢٦ -المصدر السابق، ص: ٨٤.

٢٧ -يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١-١٩٩٠، ص:٤٩.

حداثة الخطاب والتشريح
في مرجعيات عبد الله الغذامي

مقاربة أولية

يمثل الناقد السعودي "عبد الله محمد الغذامي" ظاهرة في مسار الخطاب العربي النقدي، من خلال منهجه الذي أثار زوبعة، لم تزل آثارها مشهودة في المملكة العربية السعودية، وخارجها في عالمي النقد والثقافة في مجمل مؤلفاته، التي تزيد عن عشرة مؤلفات:

١ -الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريح.

٢ -تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.

٣ -الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.

٤ -الموقف من الحداثة.

٥ -الكتابة ضد الكتابة.

٦ -ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.

٧ -القصيدة والنص المضاد.

٨ -رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي.

٩ -المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبه والمختلف.

١٠ -المرأة واللغة.

١١ -ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد.

١٢ -حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب.

١٣ -تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

١٤ -النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية.

تثير كتابات الغذامي أسئلة عديدة، حول أخلاقيات النقد والقراءة، ويربط الممارسة النقدية بعلوم التأويل، ونقد الخطاب والطابع الاتصالي والتداولي للأدب، كما يقدم نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يرتكز عليها النقد العربي المعاصر، ويكشف أزمة النقد العربي الكامنة في سيطرة مفاهيم ترتبط بالإيديولوجية السياسية الداعية إليها. والدكتور عبد الله الغذامي، كغيره من النقاد المحدثين، يحتكمون إلى النص سواء كانوا بنيويين أم تشريحيين أم تقويضيين، لا يتكلمون عن مبدع الأثر، بقدر ما يتكلمون عن الأثر نفسه، من حيث دلالته وإيحائه.

والنص في رأيه نسق مطلق ذو دلالات، ولكنه وسيلة نسبية لرؤية موحدة بقيمها من أصوات لم تقصد أصلا. ويطمح الغذامي أن يصبح النقد إبداعا، ينافس الإبداع الأصلي ويحتاج بدوره إلى تشريح، لأن للنقد طقسيته ورموزه، ولذلك قد يصرفنا المنهج البنيوي التشريحي عن النص، لإقامة نص مركب جديد، مغامرة ذات خطورة قد تؤدي إلى قتل الشاعر للناقد، وإدراجه في موقع التبعية ووضع النقد في خدمة الشعر. ولكن كثيرا من البنيويين في دراستهم يهدفون إلى وضع الشعر في خدمة النقد. وهي مغامرة مشروعة، وما يعزينا هو أن النقد كنص مبدع، يصبح مشروعا للقتل بدوره. وما نعتقد، أن البنيويين يبشرون بنظرية يتهربون من تطبيقها، فإذا أجروا عملية القتل لمؤلف نص ما، وانتقلوا إلى إبداع النقد فلا بد من أن يمارس عليهم الإجراء___، لمن يشرح نقودهم ويتوغل في طقوسها ورموزها.

وما يهم هو أن يتمتع الناقد ببصيرة ثاقبة ومقدرة على الدخول إلى النص وعالمه. وتفوق النقد الحديث من حيث وفرة المناهج وكثرة الأساليب، لا يعني أنهم بزوا القدماء بنفاذ البصيرة إلى هذا الإرث العريق، الذي أولاه الغذامي أهمية بالغة في نقده وتنظيره. (١)

الغذامي ..ومرجعيات الحداثة:

إن الاستقراء لأول إنجاز نقدي للغذامي ممثلا في" الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية" ، الذي يعد بلا شك نتاج تفاعله مع طروحات الفكر النقدي النبوي، يبين مدى امتثال واستجابة الغذامي لهذا الفكر، فالمؤلف يعلن عن قطيعة مع الدراسات الكلاسيكية، التي تقف عند وصف العمل الأدبي فقط، دون الكشف عن هويته، ومن ثم قطيعته مع النقد العربي ــــ التراث النقدي العربي ــــ من جهة أخرى وقطيعة أخرى مع المناهج السياقية من جانب آخر، فهو بذلك يحول النظر إلى نظام النص وبنيته، ويفضح انبهاره بالطرح البنيوي الغربي، يقول الغذامي:" ولذلك احترت أمام نفسي وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج استظل بظله.. كي لا اجتر أعشاب الأمس، فوجدت منهجي ووجدت نفسي".(٢)

هذا هو الغذامي الذي يخشى على نفسه اجترار الطرح النقدي التقليدي، ويهتدي دون كبير عناء إلى باب النجاة، ويجد المنفذ الذي يخرجه من دائرة اللوم المصطرع. وخير وسيلة في نظره لدراسة حركة النص الأدبي، وسبيل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي. ويسترسل في تبسيط عناصر النظرية التواصلية التي أرسى دعائمها جاكبسون، وما تنتجه من وظائف في انهبار وإعجاب شديدين، مردفا كل ذلك بجملة مصطلحات ومفاهيم مثل الشفرة، السياق وغير ذلك.

ويتجلى موقف الناقد في اقتراحه لثلاثة مداخل لمقاربة مفهوم الحداثة، والتي بواسطتها نتجاوز مأزق التحديث، وهذه المداخل هي: الإجماع على ضرورة الاستفادة من الموروث الثقافي باعتباره قوة لا شعورية. وجود ثوابت وسمات جوهرية لا يمكن نكرانها، ولا يمكن صرفها. ويقدم الغذامي مثالاً على هذه الثوابت مثل / الفصحى في الشعر، وقيم الشعر الدلالية كالطلل، ونمطية القصيدة أو هندستها، والتعامل مع هذه الثوابت في ضوء المتغيرات الراهنة، بشرط أن يسير الثابت إلى جانب المتغير.(٣)

إن وعي الناقد الغذامي وموقفه من هذه المسألة، يفسره أكثر الجهد الطيب الذي جسده مشروعه النقدي الساعي إلى ربط الماضي بالحاضر، بل استنطاق هذا الماضي في ضوء معطيات الحاضر، والذي ينصب حول مساءلة نصوص شعرية عربية، لها خصائصها، وفق آليات مناهج النقد الأدبي الألسني الحديث، قصد اكتشاف أسرارها وتعرية مكمن الجمال فيها، وإيجاد مبررات لهذا لجمال، فقد

استفاد الناقد من منجزات الفكر اللساني في سبر أغوار النصوص التي توزعت على الشكل التالي:

نصوص شعرية تراثية، تمتد إلى العصر العباسي.

نصوص نثرية تمثلها "المقامة" وبعض طرائف الحكي العربي.

. نصوص شعرية معاصرة: للشاعرة حمزة شحاتة (الخطيئة والتكفير)، ونص لأبي القاسم الشابي (تشريح النص).

نصوص شعرية معاصرة، تعتمد إيقاع قصيدة التفعيلة، مثال: غازي القصيبي، وحسين سرحان.

إن هذا المسار الفني، الذي يمتد قرابة العشر سنوات، هو دليل قاطع على رؤية الناقد المعتدلة، والتي يسعى من خلالها إلى اختبار النظريات اللسانية، حال مواجهة النصوص الإبداعية العربية. يشير الغذامي بهذا الصدد إلى أن النص هو محور الأدب الذي هو "فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها". (٤)

يمتد مشروع الغذامي النقدي من (١٩٨٥-١٩٨٨)؛ يمثل التاريخ الأول ظهور مؤلف الخطيئة والتكفير إلى الوجود. أما الثاني، فهو تاريخ صدور مؤلف "ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. وبدورها هذه المرحلة تنقسم إلى مراحل:

مرحلة النقد اللساني البنيوي: وهي مرحلة ما بين (١٩٨٥-١٩٩١)، وفيها ينهض مشروع الغذامي، متكئاً على أرضية لسانية محضة، تستمد مفاهيمها من طروحات الفكر الغربي.

مرحلة النقد الثقافي: وتمتد من (١٩٩١-٢٠٠٠)؛ وفيها تطوير لبعض الرؤى المطروحة في المرحلة الأولى، فيبرز النقد الثقافي في مقابل النقد اللساني، وهو نقد يسعى إلى الإلمام بشروط ميلاد النصوص، وتبيان جدواها في فهم الظاهرة الإبداعية، لأن النص يولد من رحم الثقافة والوعي به، ومن ثم يدخل القارئ الناقد في حوار خلاق مع النص، يكتشفه ويتحول ذلك القارئ إلى منتج ثان، وتصبح عملية الكتابة هي السبيل الأوحد لفهم الكتابة نفسها فتمحو الفوارق بين نص الكتابة ونص

القراءة، بل إن الكتابة نفسها فعل مضاد للكتابة أيضاً، فاكتشاف النص يتوقف على قدرة الناقد على الكتابة وممارسة الطقس نفسه.

إن حضور رولان بارت في أعمال الناقد العربي عبد الله الغذامي حضور إبداعي خلاق. فقد تمثل الغذامي أعمال بارت فأحسن توظيفها، لدعم ما يطرحه، وقد كان "لذة النص" أول الكتب التي اقتبس الغذامي من ترجمتها الإنجليزية في سياق حديثه عن العلاقة بين السياق والشفرة، وذلك في أول كتبه "الخطيئة والتكفير".

ويذهب في هذا السياق إلى أن "العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً، فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل من سبقه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي، واليوم انبثاق من الأمس". (٥)

إن استخدام نص باري أو "تلقيه" يتم عند الغذامي ضمن ما يسمى استراتيجية الاقتباس أو "صنعة الاقتباس". ويتحدث الغذامي عن تلك الاستراتيجية، فيقول: "هذه بعض أفكار بارت حول النص الأدبي أفردها هنا بحديث يخصها.. وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عند بارت.. وأعرض هنا ما له صلة برسالة الكتاب، وهي رسالة لا تطلب إلا بعض ما لدى رولان بارت، وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة". (٦)

إن في كتاب "الخطيئة والتكفير" كثيراً من الاقتباسات والمفاهيم، التي أدخلها الغذامي في المجال العربي في ضوء تعريب المفاهيم والمصطلحات التي يمكن أن تخصص لها دراسة مستقلة. ويضع الغذامي كتاب "لذة النص" إلى جانب كتاب "رولان بارت بقلم رولان بارت" ١٩٧٥، وكتاب "خطاب عاشق" ١٩٧٧، ويقول هي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولهة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كيل) وكتابها. (٧)

ويشير الغذامي إلى علاقة بارت بالفكر العربي، ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية من

حيث دلالتها وبعد معانيها من مثل "جسد"، وهي إشارة أطربت بارت وانتشى بها في كتابه "لذة النص".

إن وقفة الغذامي عند رولان بارت كانت وقفة تمثل وتعريب، وإيجاد سياق جديد لنصوص مقتبسة من سياقات أخرى، ولكنها تصلح لتكون لها مرجعية في السياق الجديد، ويمكن استخدامها انطلاقاً من هذه المرجعية الجديدة. (٨)

إن اختيار عبد الله الغذامي عنوان "الخطيئة والتكفير، يلخص به التطور من البنيوية إلى التشريحية، ليعرض لنا أفكار دريدا من خلال "مفهوم الأثر" من الأعمال المبكرة ١٩٨٥، التي تناولت التفكيك في العربية من منظور النقد الأدبي، وقد آثر الغذامي ترجمة مصطلح Deconstruction بالتشريحية، وهي تسمية خاصة به، لم يستعملها سواه في الدلالة على التفكيك. يقول احترت في تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحداً من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض، والفك)، ولكن وجدتهما تحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت في استخدام كلمة (التحليلية)، واستقر رأيي أخيراً على (كلمة التشريحية، أو تشريح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كما يتفاعل مع النص". (٩)

والجدير بالملاحظة هنا، أن ترجمة الغذامي يشوبها شيء من الارتباك وعدم الوضوح في الرؤية، وذلك من خلال مزاوجته بين المصطلحين (التشريح والتفكيك) في مواطن كثيرة، وكأن المصطلح ما زال ضبابياً غير واضح الدلالة لديه، خاصة على مستوى استثماره في حقل النقد، أي في قراءة النصوص.

وأهم ما يتوقف عنده الغذامي هو مفهوم "الأثر"، وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدي، إنه مفهوم يعطي هذه القواعد قيمة مبدئية، والأثر هو القيمة الجمالية التي تسعى وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب، وهي عند الغذامي أقرب إلى "سحر البيان". (١٠)

يختزل الغذامي حديثه عن المنهج التفكيكي في تبيان طبيعة عمل النحوية أو علم الكتابة، وهو عنوان كتاب "جاك دريدا"، الذي أصدره عام ١٩٦٧، وهي ترادف

الخطية أو النص المكتوب، ويجعل دريدا علم الكتابة مكان السيميولوجيا. ويركز الغذامي على كيفية اشتغال الكتابة النحوية، ويجعلها نقيض النطق بل هي تتجاوزه لتلغيه وتدمر كيانه وتحل محله. وفي لفتة ذكية يشير الغذامي إلى أن فكرة النحوية، تذكرنا بنظرية النظم الجرجانية، التي تعطي الأولوية لبلاغة الجملة وإحكام ارتباط أجزائها.

ما يؤخذ على الغذامي في تعامله مع النظرية البنيوية بطروحاتها اللسانية، هو أنه أغفل أبعادها الإيديولوجية والفلسفية، ولم يشر إلى تلك المنابت الفكرية التي نشأت في أحضانها البنيوية.

لقد حاول الغذامي أن يتفرد في نقل المصطلح "الشعرية"، فقدم اجتهاداً وجد في تبريره ومحاولة تعميمه فاقترح "الشاعرية". يقول: "نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً، يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في العربي مقام "البوطيقا" في نفس الغربي. ذلك أنه قد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح، فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، ومنظر شاعري وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية.

وقد اعتمد الغذامي في مفهومه للشاعرية على كايسون، وتحديداً في مفهومه عن الوظيفة الشعرية، التي تتشكل من ارتداد المرسلة الأدبية على نفسها، لتشرك القارئ في عملية إعادة صياغتها وتفسيرها، فيصبح النص جدلية طرفاها المبدع والمرسل إليه – المتلقي – ونسجل هنا ألمعية الناقد في ربط نظرية التواصل عند جاكبسون بنظرية مماثلة للفعل الكلامي في تراثنا النقدي كما عند حازم القرطاجني. ××الخطيئة. (١١)

إن الجامع بين الشعريات المختلفة والمشترك بينها، هو تركيزها على النص الأدبي ذي الخاصية اللسانية، وهذا ما يأخذه الغذامي في الاعتبار، إذ يؤكد على أهمية اللغة، فهي لب التجربة الأدبية وهي حقيقتها، وأن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً، يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف.

يقدم الغذامي نقداً لترجمة عبد السلام المسدي لمصطلح "سيميولوجيا" بعلم

العلامات، مشيراً إلى أن الترجمة سليمة لا اعتراض عليها، غير أن الأمر يعسر حال النسبة.

يستقي الغذامي رؤاه النقدية من منجزات الفكر اللساني الغربي، إذ تشكل المادة المعرفية المبثوثة في ثنايا مؤلفاته النقدية تجميعاً لمختلف الطروحات والأبحاث اللسانية الغربية في حقل اللغة، وقد توصل الناقد إلى أن ما حققته تلك الأبحاث يعد نقلة نوعية في مجال الدرس اللغوي. وقد وجد ضالته في النهل منها، بل وتمثلها لأنه لا مجال للخوض في التنظير الأدبي الذي لا طائل منه.

المرأة.. اللغة.. النقد:

لقد فتحت دراساته ما لم تفتحه الكثير من الدراسات التقليدية، وأتت بأسئلة مثيرة، وأجوبة مثيرة، حتى أصبحت أشبه بالمغامرة الفكرية منها بالمقاربة النقدية. ولعل ما يغفر لها أن الأسئلة كانت أسئلة الناقد، والأجوبة كانت أجوبة الناقد، فرضها فرضاً على النص المغلوب على أمره.

يختار الناقد في كتابه "الكتابة ضد الكتابة" موضوعاً غاية في الأهمية، هو موضوع "المرأة الفعل الشعري المعاصر"، ويختار نماذجه الشعرية من مجتمعه "المملكة العربية السعودية"، لا من مجتمعه العربي الكبير، ثم هو يندرج في اختيار النماذج ما يخدم هدفه أو النقطة الأبعد، التي يريد أن يصل إليها وأن يوصلها. ومن هذا الاختيار والتدرج يمكننا أن نتلمس الخطاب المسكوت عنه في دراسة الغذامي.

يمكننا أن نلاحظ أن الناقد يتوصل عبر دراسته إلى أن النظرة إلى المرأة، قد تطورت مع تطور مراحل الشعر في المملكة العربية السعودية، فهي (المرأة الموت في نص "حسين سرحان" التقليدي، وهي "المرأة في / الحياة" في نص غازي القصيبي الرومانسي، حيث المرأة حاضرة لا غائبة. ولكن حضور المرأة عند القصيبي حضورٌ أنثوي خالصٌ، إذ صارت بلا إرادة وبلا فعل، وصار الفعل حكراً على الرجل وحده، الذي حل محل (القمر)، واعتلى صورة الحدث، وسخر كون القصيدة لرغبته وإرادته، الأمر الذي سلب الفعل عن المرأة وجعل حضورها بلا فعل. ثم هي المرأة / الفعل لدى الشاعر الحديث: المرأة النموذج، التي تمضي داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حدثها.

إن الناقد الغذامي يأخذ بموت المؤلف، ويستقرئ النص، إذ نجده صاحب قضية نقدية، يجتهد كثيراً في سبيلها، وذلك ما يظهر جلياً في هذه الدراسة، التي قدمت الناقد في بعده الأسمى مع المرأة، ومع الإبداع، ومع الإنسان في أجمل صورة الحرة الفاعلة، وهو في كل ذلك مع الوطن كما نشتهيه عالياً فاعلاً. (١٢)

لقد ظل الرجل يتأمل هذه المرأة، التي هي جزء منه من أجل فهمها، فوقع في خلط لا مخرج منه وحيرة مؤرقة، فطوى صفحة التأمل معلناً أن المرأة لم تخلق لنفهمها، وإنما خلقت لنحبها ونروضها ونبعدها عن كل ما قد يزيد في غموضها، وكانت أنجع وسيلة اعتمدها الرجل لبلوغ ذلك – حسب الغذامي –، هو تذكيره اللغة، وحرمانه للمرأة من الكتابة، وحسبها في حريم الحكي الشفوي المظلم.

فالكتاب – المرأة واللغة – يفيض بالطريف من الأفكار، وينطلق من منطلق اللغة ليطرق موضوعاً طالما شغل المصلحين الاجتماعيين؛ وهو حق المرأة في الوجود والكرامة، وحقها في الكشف عما عانته وتعانيه كي يشعر الرجل بجسامة ما اقترفته يداه في حقها طوال ستة آلاف سنة من النظام الذكوري، ومن الهيمنة التي مارسها على المجتمع بمجمله. (١٣)

وقد توصل الغذامي إلى هذه النتيجة، اعتماداً على ذكره لظواهر لغوية ارتبطت بالتذكير أكثر من ارتباطها بالتأنيث، واعتماداً على أقوال ترى أن تذكير المؤنث واسع جداً؛ لأنه رد إلى الأصل كما يقول ابن جني في خصائصه، أو كما يقوله عبد الحميد بن يحي الكاتب من أن "خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً"، فيذهب للرجل بذلك أخطر ما في اللغة، بينما يخص المرأة بالمعنى الذي لا وجود أو قيمة له إلا تحت مظلة اللفظ.

وإذا انتقلنا عند الفرضية التي انطلق منها الغذامي، فإننا سنجد بالفعل أن لها من القرائن ما يؤكدها ويعضدها، وإن سلك هو لإثباتها طريقاً وعراً، طريق الدخول من اللغة، التي تسعف كل من ملك زمامها إلى إثبات ما يروم إثباته.

ولا شك أن أول ما يؤكد فرضية ذكورية اللغة، هي تلك القرينة المرتبطة بالتاريخ، الذي يثبت أن الأنثى كانت فعلاً مضطهدة، وأنه قد مورست عليها شتى أنواع الحيف والعضل من طرف الرجل، الذي قد يكون هو الآخر قد ذاق أكثر مما ذاقت المرأة

من آلام. وهنا كذلك يقف التاريخ شاهداً على ذلك، إلا أن الفرق بينهما هو أن ما ذاقه الرجل من اضطهاد، مارسه في الغالب رجل مثله، كما أن اتجاه الاضطهاد ليس ثابتاً، فقد يتحول المضطهد (بفتح الهاء) في هذه الحالة إلى مضطهد (بكسر الهاء فينتصف إلى نفسه. أما الأنثى فهي لم تضطهد من طرف أنثى مثلها، بل من طرف ذكر بائن الاختلاف عنها، وهو اضطهاد غالباً ما مورس في اتجاه واحد: ذكر – أنثى.

وبذلك فقد يسر هذا الاختلاف البائن، ويسرت هذه العلاقة الأحادية الاتجاه، تبيين الطرف المعتدى عليه ومحاولة إنصافه، وإشعار المتلقي بما مورس عليه من حيف وضرورة رفعه عنه، وهو ما حاول القيام به الغذامي في كتابه هذا بألمعيته المعهودة.

وعلى كل هذه الاعتبارات، فإن ذكورية اللغة العربية، كما يذهب إلى ذلك الغذامي، وقبله المهتمون بمسألة المرأة، مسألة قابلة للمنازعة، ولا يمكن التسليم بها قياساً على ذكورية اللغات الأخرى، التي ثبت بأكثر من دليل أنها متحازة للمذكر على المؤنث، وبغض النظر عن ذهاب علماء العربية، إلى أننا نستعمل جمع المذكر في مخاطبة جماعة من النساء إذا كان بينهن رجل واحد، فإن هذا الرأي يبقى نظرياً ليس غير، إذ يكفي ليجد المخاطب نفسه أمام ثلة من النساء، يذوب فيها رجل واحد ليستعمل جمع المؤنث بطريقة تلقائية. (١٤)

إن في اللغة العربية ما يسميه الغذامي بالمنطقة المحرمة، التي تحرم على المرأة وعلى غير العاقل والحيوان، وهي خاصة بالذكر العاقل فحسب، والتي يقصد بها صيغة جمع المذكر السالم، التي يشترط فيها أن تكون من علم مذكر عاقل خال من تاء التأنيث الزائدة، ولتوضيح المراد بالعاقل يورد الغذامي كلاماً لعباس حسن في نحوه الوافي يقول فيه: "ليس المقصود بالعاقل أن يكون عاقلاً بالفعل، وإنما المراد أنه من جنس الآدميين والملائكة، فيشمل المجنون الذي فقد عقله والطفل الصغير الذي لم يظهر أثر عقله بعد.

ويعلق الغذامي على ذلك بقوله: "هنا يحق للمجنون والطفل وكذا الحيوان الذكي أن يدخل قلعة (المذكر السالم)، أما الأنثى فلا يجوز لها الاقتراب من هذا الحق الذكوري (السالم).." (١٥)

لا شك أن ما أوردناه في مكنته الحد من تعميم ما أورده الغذامي من آراء وتحليلات في كتابه "المرأة واللغة"، وهي معطيات لو تم استثمارها بشكل واسع لأمكن الخروج في نهاية التحليل باتجاهين في التعامل مع اللغة؛ الأول يذكرها والثاني يؤنثها، ولربما انتهينا إلى أن ميل بعض الناس إلى التذكير هدفه بالدرجة الأولى الاقتصاد في استعمال الحروف، لأن التحدث بالمؤنث يقتضي إضافة حروف أخرى كتاء التأنيث في العربية مثلاً، وهو ما نجده حاضراً كذلك في اللغات الأجنبية.

لقد ركز الغذامي على "القلم" الذي هو أداة الكتابة تركيزاً كبيراً، ورآه رمزاً من رموز الذكورة ارتبط بالرجل، فكان من حقه وحده أن يكتب، بينما النساء صدع أبو العلاء المعري في وجوههن "خلوا كتابة وقراءة"، ورأى خير الدين بن الثناء أن "الإصابة في منع النساء من الكتابة". لكننا على الرغم من هذه الأقوال، وعلى ما ذهب إليه الغذامي، نحسب أن الأنثى لا محيد عنها لانبجاس الكتابة، وقد ظلت دائماً حاضرة كرمز، كما حضر الرجل هو الآخر بوصفه رمزاً ممثلاً في أداة الكتابة (القلم). فما رمز الأنثى يا ترى؟

أشار الغذامي إلى القلم وركز عليه وربطه وحده بالكتابة، لكن القلم الذي تحدث عنه، ليس ذلك القلم الذي ارتبط بالكتابة في عصر أبي العلاء وأبي الثناء والجاحظ، بل هو قلم قائم بذاته مستقل عن غيره، وهو قلم الحبر الجاف الذي لم يعرف إلا في عصرنا هذا، والذي لا شك فيه أن الغذامي لم يستحضر في ذهنه سواه. أما القلم الذي ساد في عصر أولئك وغيرهم، فلم يكن مذكراً صرفاً، بل كان دائماً في حاجة إلى أنثى، ورمزها ما هو إلا الدواة التي تمده بالحبر.

النقد الثقافي.. تجربة فكرية رائدة

يمثل كتاب الغذامي "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، تجربة فكرية رائدة في الفكر العربي المعاصر، لأنه يتخذ من دراسته للنصوص الأدبية أداة لتحليل الأنساق الثقافية، ونقداً للواقع العربي الراهن في أبعاده المختلفة، وذلك من خلال نموذج من الممارسة النقدية تسمى "النقد الثقافي"، وهو منهج في النقد يرتكز على رأي يرى أنه ينبغي على الدراسة الأدبية ألا تكتفي بالتفسير الجمالي أو الشكلي أو دراسة الأسلوب، بل تتجاوز ذلك إلى معالجة التاريخ والدراسات الاجتماعية

والفلسفية، لأن كلاً منها ينعكس في المصنفات الأدبية.

والحقيقة أن دراسة الأدب لا تستطيع أن تتجاهل البعد الثقافي والتاريخي والفلسفي، كما لا تستطيع الفلسفة مثلاً أن تتجاهل كتابات الأدباء، لأنها تجسد الثقافات المتداخلة في وعي الأمة، التي تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة، والتي يختلف حضور هذه التيارات السياسية والاجتماعية، تبعاً لمدى قربها من الخطاب الثقافي الرائج أو السائد، وتقوم الأعمال الأدبية بالوظيفة الحفظية للتراث الحياتي اليومي الذي لم يدون، وبالتالي تعتبر مصدراً للتعرف على فلسفة الحياة اليومية في مجتمع ما، وتقوم أيضاً بالتعبير عن الكيانات الاجتماعية، التي تقع على أطراف الخريطة السياسية والجغرافية للمجتمع العربي. (١٦)

والكتاب ينبهنا إلى قضية شديدة الأهمية، وهي أن النقد الأدبي السائد في المشهد الثقافي العربي، يركز على الجوانب الشكلية في الأدب، ويبين مدى القصور في هذه الممارسات النقدية، من حيث الموضوع والمنهج؛ فمن حيث الموضوع فإن الدراسات النقدية استبعدت ظواهر حياتية لافتة من الدراسة، وتعبر عن المجتمع العربي في مرحلته الراهنة، مثل الظواهر الحياتية المنتشرة، كالأغاني والدراما البصرية، وما تنتجه أدوات الاتصال المعاصرة، مثل الإنترنيت، مما جعل النقد يقتصر على ما تنتجه النخبة من نصوص وكتابات، وتتجاهل نص الحياة اليومية الفريد، الذي يحفل بنصوص عديدة ويقدمها في لغات وأشكال مختلفة، ومن حيث المنهج ينتقد المؤلف اقتصار الدراسات على البحث في معاني النصوص ودلالتها، ويطالبها بأن تتعدى الوظيفة المباشرة لهذه الدراسات، إلى مسائل جوهرية أهم من ذلك بكثير، ومن هذه المسائل: ما علاقة النصوص الأدبية والشعرية بالأنساق الثقافية العربية؟ بمعنى هل تبشر هذه النصوص بالتعبير عن طموحات المجتمع العربي، في الحرية والعدالة والجمال، أم هي في حقيقة بعض اتجاهاتها، امتداد لبعض الأنساق الثقافية السابقة، التي تتعارض مع قيم التقدم وكانت توجد في العصور التاريخية السابقة؟

ويطالب الدراسة الأدبية بأن تكشف عن الرؤى الظاهرة والمضمرة في النص الأدبي، وينبغي أن يطرح أسئلة من قبيل ما العلاقة بين ما يكتبه الناقد بالثقافة التي ينتمي إليها الكاتب، ولماذا يكتب الناس؟ وكيف ينمو الفكر ويتطور، وما هامش الحرية الذي يتمتع به الكاتب بالنسبة لماضيه وبالنسبة لرؤاه الذاتية؟ وما العلاقة

بين الأفق الذي تطرحه النصوص والخيارات السياسية والاجتماعية للمجتمع العربي الراهن. (١٧)

ويبقى الكتاب "النقد الثقافي" دعوة لكي يتجاوز النقد الأدبي الحدود الضيقة، التي تقصر تعاملها على النصوص والجمل والبلاغي. وقد بدأ الناقد دعوته تلك في ١٩٩٧ . ويمثل الكتاب حلقة مهمة من مشروع نقدي طموح، يحرص المؤلف على بنائه خلال كتبه السابقة، وقد أوضح هذا في كتابه، حين أعلن موت النقد الأدبي التقليدي، وميلاد النقد الثقافي، فليس هذا الكتاب وليد اللحظة، أو منبت الصلة بمجمل مؤلفات عبد اله الغذامي، وإنما هو جزء من مشروع طموح يهدف إلى جعل النقد الأدبي أداة فعالة، في نقد الثقافة السائدة والذائقة النقدية المستهلكة. ولم يقصد المؤلف إلغاء المنجز النقدي العربي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة لقراءة الجمالي الخاص وتبريره واستهلاكه، بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة لنقد الخطاب، الذي يجسده النص وكشف النسق الفكري الذي يعبر عنه. وقد اقتضى هذا من المؤلف أن يقوم بتقديم الجهود النظرية حول مفهوم النقد الثقافي، وارتباطها بحقول معرفية عديدة، جعلت الناقد يستفيد من علوم التأويل ونقد الخطاب وتحليله.

وقد أسهم النقد الثقافي في مناقشة النصوص الأدبية بوصفها صورة عاكسة لبعض تيارات المجتمع، وأنه ينبغي الالتفات إلى نصوص أخرى مدونة وغير مدونة في الواقع العربي، وقد أدى هذا إلى توسيع المفهوم الثقافي، ليشمل كل ممارسة يومية للحياة، وما ينتج عنها من ظواهر أخرى، ويمكن لبعض هذه الظواهر أن تكون موضوعاً للدرس الأدبي، الذي كان يقتصر على دراسة النصوص الأدبية وحدها، والتي تعبر عن شرائح المجتمع العربي، ولكنها لا تعبر عن كل المجتمع. (١٨)

ولم يكتف المؤلف بالبعد النظري، وإنما قدم التحليل الإجرائي لنظرية النقد الثقافي في قراءة النصوص، والتي تعتبر الكتاب بمنزلة درس نظري وتطبيقي للنقد الثقافي، فقدم تحليلاً للأنساق الثقافية العربية، التي اتخذت من المظهر لجمالي شكلاً لها، وتسربت عن طريقه إلى الوعي العربي المعاصر، لكي تضمن لها الاستمرار والترسخ، مثل بعض النصوص الشعرية التي أصبحت نسقاً، يدعي التعبير عن الحداثة العربية في لحظتها الراهنة، ويقدم المؤلف نقداً لهذا النسق الشعري، الذي يتمثل في شعر

أدونيس ونزار قباني.

وقد بين المؤلف أن جوهر الحداثة التي يبشران بها في الشعر، تنطوي على نسق ثقافي قديم، يرسخ مفهوم "الفحولة" ويكرس صورة الطاغية في المفهوم السياسي، لأن كلاً منهما يجعل من ذاته المطلقة مرجعاً رئيسياً في تكريس إيديولوجية الذات، ويدفع المؤلف تفسيره إلى درجة أبعد، ويرى أن بعض الظواهر السياسية التي يعيشها الواقع العربي؛ مثل وجود الطاغية السياسي، قد ترجع إلى سيادة هذه الأنساق الثقافية، التي تروج لها هذه الأشعار، والتي كان النقد الأدبي يقصر تعامله مع هذه النصوص على الأبعاد الجمالية، دون أن يتطرق إلى الأنساق الثقافية، التي كشفت عنها هذه الأعمال الأدبية. ويبين المؤلف أن هذه النصوص تكشف عن كثير من الممارسات الحياتية في الواقع العربي التي قد تتعارض مع الوعي النقدي بقضايا الواقع العربي، والدليل على ذلك أن الأعمال النظرية لأدونيس وقباني تكشف عن نقد حاد للواقع الراهن يتفق معه المؤلف، لكن أعمالها الشعرية لا تؤدي إلى نفس النتيجة، ويبين لنا أن هذا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي. (١٩)

وإذا كان المؤلف قد اقتصر هنا على بعض النصوص الشعرية، التي تعتمد في تقديم رؤيتها على الخطاب الجمالي والبلاغي، فإنه قد وعدنا بتحليل النصوص الفكرية المعاصرة، التي تعتمد على العقلانية في تقديم رؤيتها للواقع العربي، ويكشف لنا عن الأنساق الثقافية التي تعبر عنها وذلك في دراسات قادمة. وهذا يعني أن عبد الله الغذامي قد طور من مهمة الناقد الأدبي، ليجعل منه مفكراً اجتماعياً عن طريق ما يسميه بالناقد المدني، الذي يجعل من الدراسات الأدبية مجالاً لكشف الذات العربية وتحليل الخطابات والأنساق الثقافية المتداولة في الفكر العربي المعاصر، ومن هنا تنبع أهمية الكتاب. (٢٠)

يقدم لنا الكتاب تاريخاً لمصطلح "النقد الثقافي" في الفكر الغربي وأدبياته، وكيف بدأت الدراسات الثقافية بالتحليل الاجتماعي للظواهر الثقافية، ثم تطورت إلى نقد الثقافات الاستهلاكية والمسيطرة على الجماهير، بفعل تطور أدوات الاتصال والإعلام وقدرتها على الهيمنة على البشر وإعادة صياغة وعيهم عن العالم. يستعرض المؤلف آراء المفكرين الذين أسهموا في بناء نظرية النقد الثقافي، مثل مدرسة فرانكفورت ودورها في نقد الثقافة السائدة، من خلال تحليل الظواهر الثقافية المختلفة؛ مثل

التلفزيون واثره، وقد بين المؤلف أن النصوص الشعرية والأدبية لها طابع محدود في التأثير على المجتمع، بالقياس للوسائل الأخرى في العصر الراهن.

وقد تطور النقد الثقافي من نقد ثقافي إلى نقد المؤسسات التي تسهم في إنتاج الثقافة. كما كشف النقد الثقافي عن التعددية التي تنشأ داخل المجتمع الواحد نتيجة لتعدد الأنساق الثقافية التي تمثلها النصوص المتداخلة في نص الحياة اليومية، فنجد على سبيل المثال "ثقافة التلفزيون" في مقابل ثقافة الكتاب المقروء، وهناك ثقافات أخرى تتعدد بتعدد وسائل الاتصال داخل المجتمع الواحد.

وإزاء هذه التطورات تطور دور الناقد الأدبي، ليصبح الناقد المدني الذي يرى في النصوص الأدبية وغير الأدبية تعبيراً، عن التيارات المختلفة في الواقع اليومي، وذلك من خلال الربط بين النصوص والأنساق الثقافية العربية. وهنا يتحول الناقد إلى مفكر سياسي مهموم بقضايا وطنه، ولديه آمال في تجاوز المجتمع لعثراته. (٢١)

يقدم لنا الغذامي كتابه النظرية والمنهج الخاص بالنقد الثقافي، فيبين أن مفهوم النسق الثقافي يعني إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي، بحيث يكون نقلة في المصطلح والمفهوم والوظيفة والتطبيق، وهذا يأتي بتحليل النص بوصفه رسالة تقوم بوظيفة في النسق الثقافي من خلال تحليل المجاز والتورية الثقافية، وتحديد نوع الدلالة التي ينطوي عليها النص، وتحليل اللغة أو الجملة النوعية أو الثقافية، والطابع المضمر في النص الذي يكشف عن المؤلف المزدوج، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، ويهدف المؤلف من تحديد شروط النص الجماهيري، كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يتم تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فنياً. (٢٢)

يقوم الغذامي بتحليل نظرية النقد الثقافي متوسلاً بالتطبيق الإجرائي، فيقدم النسق الناسخ واختراع الفحل، ويقصد به النسق الثقافي الذي يسقط الشعر من حسابه، ويعمل على إبراز صورة الشاعر، وهذا يؤدي إلى تواري الخطاب الحر أو الخطاب العاقل، وبروز الخطاب الذي يضخم من صورة الشاعر وتمجيد العقل الذاتي.

ويقدم الغذامي نقداً للمفاهيم الرئيسية الشائعة، التي يرتكز عليها النقد العربي

المعاصر، مثل أدبية الأدب والجمالية، ويكشف عن الخطاب النقدي في المشهد الثقافي العربي، ويبين أن إغفالها للنسق الثقافي الذي يعبر عنه النص، يؤدي إلى نوع من العمى النقدي، ويجعل من النقد تبريراً للنص، وليس تحليلاً له.

ويشرح الغذامي أسباب أزمة النقد العربي، ويرجعها إلى سيطرة مفاهيم بعينها، ترتبط بالإيديولوجية السياسية التي تدعو إليها، ويريد الناقد أن يربط النقد بالحياة، على نحو ما فعل "إدوارد سعيد" في كتاباته النقدية التي لا تفصل بين النص والنسق الثقافي، وهو بذلك يريد للنقد أن يكون له دوره السياسي والاجتماعي، وتكون له مساهماته الجادة والعميقة في الفكر العربي المعاصر.

إن تحليل عبد الله الغذامي للنقد ودوره، يجعل من الدراسة الأدبية أداة أكثر أهمية من ذي قبل، لأنها ستكون أداة للنقد السياسي والاجتماعي للمشروعات التي تقدمها النخبة المثقفة.

صفوة القول.. تقييم عام:

يقوم الغذامي في باكورة أعماله النقدية "الخطيئة والتكفير" برصف النظريات الغربية، المنبثقة من اللسانيات ويجهد نفسه بطريقة مدهشة في صياغتها بأسلوب فضفاض، لا يلتزم الصرامة العلمية التي هي خاصية النقد اللساني، بل ينزع أسلوبه منزعاً فنياً شاعرياً، فضلاً عن أنه يسعى إلى تركيب جملة من المقولات المتباينة، فمنها ما هو بنيوي، وما هو سيميائي، وما هو تفكيكي.

يطمح الغذامي إلى تقديم قراءة مختلفة، مبرراً عرضه لمدارس النقد اللساني، على أنها تساعد على قراءة الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور.

لقد أعلن الغذامي صراحة اعتناقه للنهج التشريحي، فهو في رأيه أجمل ما قدم العصر، غير أنه يميل إلى تشريحية "رولان بارت"، التي تقوم على جدلية هدم النص، ثم إعادة بنائه على عكس تشريحية "دريدا"، التي تهدف إلى نقض منطق العمل المدروس من خلال إحداث الشرخ في نصوصه، معللاً ذلك أن دريدا اتجه نحو فكر الفلاسفة، من أفلاطون فأرسطو، وصولاً إلى هيجل وهيدجر وهوسرل، قصد استجلاء التناقض الحاصل بين نصوصهم وفكرهم، ومنه اتهم فكرهم والفكر

الغربي بعامة بالمركزية والتمحور حول العقل.

تعد كتابات الغذامي التي جاءت بعد "الخطيئة والتكفير" شروحاً واستتباعات لجملة ما ورد في الخطيئة والتكفير نفسه، من مفاهيم ونظريات، غير أن سمة النضج أكثر تبدو واضحة في مؤلفه "تشريح النص"، الذي يأتي صدوره مباشرة بعد الخطيئة والتكفير، بثلاث سنوات؛ حيث بدأ الغذامي أكثر تحكماً في أدواته النقدية.

والجدير بالذكر أن مؤلفات الغذامي، الصادرة بعد "الخطيئة والتكفير" ليست محكمة النسج، بمعنى فقدان خاصية الانسجام بين طروحاتها النقدية، بمعنى أن المؤلف الواحد يجمع بين مجموعة من المقالات التي نشرت في مجلات مختلفة، ولكنها تنضوي تحت غطاء واحد وهو النقد النصاني، أو النصوصية – على حد تعبيره – وهي مؤلفات تتفق في منطلقاتها النظرية، حيث يعضد أحدها الآخر، كما أنها تصدر عن رؤية واحدة، وإن اختلفت اختلافاً طفيفاً من عمل إلى آخر.

ترتكز المنهجية النقدية للغذامي على ما سماه بـ "النقد النصاني"، وهو نقد يعتمد على ما بعد البنيوية. ويعد كتابه "الخطيئة والتكفير باكورة الغذامي النقدية، حيث صدر سنة ١٩٨٥، وهو أول مصدر عربي يعلن تبنيه لمقولات الاتجاه التفكيكي.

يعد الغذامي من رواد "النقد الثقافي" في الخطاب النقدي العربي، هذا الخطاب الثقافي الذي هو عبارة عن تجاوز لنصوص لغوية إبداعية، إلى تناول مظاهر ثقافية أخرى بالنقد، وقد توجه الغذامي في سنواته الأخيرة إلى دراسة الأنساق الثقافية العربية، كما أنه خص المرأة بدراسات مستفيضة، وأخرجها من دائرة السلبية إلى دائرة الإيجابية، والإسهام في بناء صرح الثقافة والأمة بشكل أوسع، كما دافع عن مظالمها، كتلك التي تحصر دورها في المتعة والجنس والأولاد.

لقد شكلت المرأة بؤرة الخطاب النقدي عن الغذامي منذ الخطيئة والتكفير، فقد أوعز الغذامي أسرار الإبداع إليها، أو لعله يختار مادة نقدية بما يلائم نواياه وطروحاته ومقاصده، ويحولها من ذات منكتبة إلى ذات كاتبة، أو من موضوع للكتابة إلى ذات مبدعة كاتبة فاعلة، ويؤسس لتاريخ دخولها معترك الإبداع، وصرختها في وجه الذكورية المتوحشة.

المصادر والمراجع والهوامش

١ -نذير العظمة: الفعل الشعري ونقد النقد، ضمن كتاب عبد الله الغذامي "الكتابة ضد الكتابة"، دار الآداب، بيروت، ط١-١٩٩١، ص: ١٢٠-١٢١.

٢ -عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة – ١٩٨٥، ص: ٧.

٣ -عبد الله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت – ١٩٨٧، ص: ١٠.

٤ -عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مصدر سابق، ص: ٦

٥ -عبدالله الغذامي: المصدر السابق، ص: ٣، ١٠.

٦ -المصدر السابق، ص: ٧٤.

٧ -المصدر السابق، ص: ٧٥.

٨ -محمد خير البقاعي: تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٧، العدد الأول، سبتمبر – ١٩٩٨، ص: ٣٨.

٩ -عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: ٥٠.

١٠ -المصدر السابق، ص: ٥٣.

١١ -المصدر السابق، ص: ١٥.

١٢ -عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط١-١٩٩١، ص: ١١٤.

١٣ -سعيد الإدريسي: المرأة في اللغة، مجلة الفيصل، السعودية، العدد ٢٨١، مارس – ٢٠٠٠، ص: ١١٣.

١٤ -عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت – ط٢ – ١٩٩٧، ص: ٢١.

١٥ -المصدر السابق، ص: ٧.

١٦ -رمضان بسطاوسي محمد: النقد الثقافي، مجلة العربي، الكويت، العدد ٥١٤، سبتمبر – ٢٠٠١، ص: ١٨٤.

١٧ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز

الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢-٢٠٠١، ص: ٣٥.

١٨ -المصدر السابق، ص: ١٨٥.

١٩ -المصدر السابق، ص: ١٤٠.

٢٠ -المصدر السابق، ص: ٢٨٠.

٢١ -المصدر السابق، ص: ٢٧١.

٢٢ -المصدر السابق، ص: ٢٤٢.

التراث في خطاب محمد أركون

تقويض. مقارنة. تاريخانية

يعد الناقد والمفكر الجزائري "محمد أركون"، من أبرز المثقفين العرب والفلاسفة الحداثيين في العالم العربي، عمل مستشاراً للعديد من المؤسسات السياسية والأكاديمية والفكرية. وهو المعارض لأطروحة صدام الحضارات لصاموئيل هنتنغتون، ينطوي منهج أركون على التقارب بين الإسلام / العرب الغرب، بعيداً عن توسيع الخلافات والتسلط على الآخر.

إن موقفه من الحوار بين الثقافات، تجعل منه "ابن رشد" العصر الحديث (حصل مؤخراً على جائزة ابن رشد للفكر الحر)، خصوصاً أنه يدرس بتمعن التراث الماضي المشترك للحضارات، واستنكار كل منها للأخرى في الوقت الراهن، وهو برأيه نتيجة للجهل المؤسس، والذي امتدَّ حسب رأيه إلى درجة لا نظير لها خلال الخمسين عاماً الماضية.

ارتبط فكر أركون أكثر من غيره بالنهضة المرتقبة التي يحلم بها العرب، وليس هناك مفكر عربي محدث تتجلى في فكره هذه المسألة بعمق كما هي عند أركون. فهو بحق يشكل لغزاً فكرياً في الفلسفة العربية، كما يشكل تحدياً للباحث الفكري. إنه صاحب نزعة إنسانية واضحة، ظهرت مبكراً في رسالته للدكتوراه "نزعة الأنسنة في الفكر العربي"، وصاحب مشروع نقدي باهر ونفيس بحاجة إلى الكشف عن آلياته.

يعد أحد كبار مفكري عصرنا في مجال الفكر العربي والدراسات الإسلامية. يتميز بأبحاث ذات أهمية وصدى واسع في الأوساط العربية والإسلامية والدولية. يقوم مشروع أركون على مبدأ معرفي في قوامه هو نقد العقل للعقل. وهو فكر معد باستمرار لكل أشكال المراجعة والنقد والتصحيح، نظراً لتطور مواقفه المعرفية، وهذه سمة العقل الإنساني القلق الذي يضع الفكر الإنساني بعامة في قدرية صيرورة لا تتوقف عند حد للتطور. وبشكل عام فإن أركون أسهم إسهاماً كبيراً في إغناء الفكر العربي المعاصر على مختلف الآفاق والأبعاد المعرفية. فالمشروع الأركوني في تمفصلاته يختلف تماماً عن منهج المستشرقين، وهو فكر في حقيقة الأمر ليس سهلاً بطبيعته. انتقد أركون لفيفاً من المستشرقين وعلى رأسهم كبيرهم "غوستاف فون

غرونبام" لاتهامه الحضارة الإسلامية بالقصور والسلبية تجاه المشروع الإنساني العقلاني المعاصر.

يركز عالم الإسلاميات محمد اركون، في جميع كتاباته، القديمة والجديدة، والمتكررة والمتعددة على مسألة التحديث الديني، وغايته إدراج الدين في الحداثة، وإدراج الحداثة في الدين، وذلك باستخدام مكتسبات علوم الإنسان الفروعية المتعددة والمتشابكة. وأبحاث أركون تستوي في نطاق علم ظواهرية الأديان، وهو مثله مثل: مرسيا إلياد، وأوليفيه كاريه، وجوزيف شاخت، وبرنارد لويس، مع اختلاف وتفاوت المشارب والاتجاهات والآراء في هذا الصدد، من المختصين بهذا العلم.

ولعل ذلك من شأن مفكري المغرب العربي، إذ في حالات كثيرة تخلصوا من الفكر التقليدي المتحجر، والنظرة الأحادية لمفهوم الفكر الإسلامي، ونحن نحسب أركون عمدة في هذا السياق "إذ في المغرب العربي أسماء بارزة تنحو جميعها منحى التجديد في معالجة قضايا الفكر العربي وتاريخه، يمكن الإشارة إلى أعمال محمد أركون (جزائري) أستاذ الإسلاميات في جامعة باريس". (١)

ولد أركون في تاوريرت ميمون بالقبائل الكبرى — الجزائر — سنة ١٩٢٨، تعلم في وهران، ثم في كلية الآداب جامعة الجزائر، وكان من بين الجزائريين الذين قدموا إلى فرنسا قبل الاستقلال، وواصل تعليمه العالي بجامعة باريس/ السوربون حيث حصل على شهادة التبريز في اللغة العربية وآدابها سنة ١٩٥٥. درس في ثانويات ستراسبورغ، ثم في كلية الآداب في نفس المدينة في الفترة ما بين ١٩٥٦ و ١٩٥٩، قبل أن يصبح معيداً في السربون بباريس عام ١٩٦٠، ويحصل على الدكتوراه عام ١٩٦٩، ليعمل بعد ذلك في جامعة ليون الثانية، ثم باريس الثالثة، ويحصل على لقب أستاذ كرسي بها، ثم رئيساً لقسم الدراسات العزبية والإسلامية.

لمحمد أركون دراسات عديدة وباللغتين العربية والفرنسية، ويمكن ذكر أهم هذه الدراسات، التي أصبحت موضوع تداول ونقاش في أكثر من وسط فكري وجامعي، ومنها على سبيل المثال:

١ -الفكر العربي، ١٩٨٩.

٢ -تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ١٩٨٦.

٣ -الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، ١٩٩٣.

٤ -الإسلام، الأخلاق والسياسة ١٩٩٠.

٥ -من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ١٩٩١.

٦ -أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟. ١٩٩٥.

٧ -الإسلام، أوروبا، الغرب، ١٩٩٥.

٨ -الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ٢٠٠٠.

٩ -قضايا في نقد العقل الديني: كيف نفهم الإسلام اليوم؟، ٢٠٠٠.

١٠ -القرآن بين التفسير الموروث وتحليل الخطاب الديني، ٢٠٠١.

١١ -نزعة الإنسنة في الفكر العربي، جيل مسكويه والتوحيدي ١٩٨٢.

١٢ -الإسلام، اليوم وغداً.

١٣ -الإسلام دين ومجتمع، ١٩٨٢.

١٤ -قراءة القرآن، ١٩٨٢.

١٥ -دراسات في الفكر الإسلامي، ١٩٨٤. (٢)

محمد أركون متمكن جداً من اللغة العربية وآدابها، وكذا من اللغة الفرنسية وثقافتها، ويجيد اللغة الإنجليزية إلى درجة السيطرة والتحكم كالفرنسية تقريباً. نعم لقد أراد أركون ذلك عن قصد، من أجل توسيع آفاقه المعرفية؛ فهناك مؤلفات عديدة من التراث الإسلامي والعربي، تكتب مباشرة بالإنجليزية ولا تترجم بالضرورة إلى الفرنسية، ناهيك عن العربية. ولأن هناك أيضاً منهجيات جديدة عند الأنجلوساكسون، قد لا توجد عند الفرنسيين. يضاف إلى ذلك أن لغة البحث العلمي المعاصر هي اللغة الإنجليزية، ليس فقط فيما يخص العلوم الدقيقة، وإنما أيضاً في ما يخص العلوم الإنسانية. ومحمد أركون مضطر لاستخدامها من أجل إلقاء محاضراته الدورية في الولايات المتحدة، أو ألمانيا الغربية، أو غيرها من البلدان الأوروبية.

لقد بات أركون مضطراً للكتابة لا بالعربية التي يجيدها ولا بالفرنسية التي يؤلف ويحاضر بها عادة، بل بالإنجليزية لأن الكتاب – في نظره – يحتاج إلى قراء يقرأونه، وإلى من يحكم عليه حكماً نزيهاً ودقيقاً وموضوعياً. وهذا أمر مفتقد في إطار القراءة العربية أو الفرنسية، ولا قراء لديه بمعنى الكلمة للقراءة لا بالعربية ولا بالفرنسية، لأنه ينظر إلى قراءة الكتاب وانتشاره نظرة سوسيولوجية. الكتاب يموت إذا لم يناقش، وكثيرون من الكتاب والمفكرين العرب والفرنسيين على وجه التحديد أساءوا فهم أطروحته – على حد تعبيره –

يشكل أركون ظاهرة فريدة من نوعها: أنه لا يمكن للقارئ العربي أن يتوصل إلى فهم أركون، إن لم ننقل إليه مكتبة كاملة في الفكر الأوروبي المعاصر؛ هي مكتبة العلوم الإنسانية والاجتماعية المشكلة من كتابات كبار المفكرين الذين يحتلون الساحة حالياً من أمثال: بيير بورديو، جورج بالانديه، جيل غاستون غرانجيه، جاك دريدا. والأول عالم اجتماع وأما الثاني فعالم أنثروبولوجيا مقارنة مختص بإفريقيا السوداء والمجتمعات الأوروبية الحديثة في آن معاً، والثالث عالم إبستمولوجيا، يحتل الآن كرسي ميشيل فوكو في الكوليج دو فرانس، والرابع فيلسوف مشهور بنقد الميتافيزيقيا والعرقية المركزية الأوروبية.

ولكن حتى لو اطلع القارئ على كل ذلك، فإنه لن يفهم كل ما كتبه أركون. وإنما ينبغي عليه أن يوسع من حساسيته وفضوله المعرفي، لكي يشمل أهم مكتشفات علم الألسنيات والتاريخ الحديث (مدرسة الحوليات الفرنسية) والأنثروبولوجيا الدينية، وعلم الأديان المقارن: أي باختصار كل العلوم الإنسانية، والتي تشكل هوية الغرب الحديث. وأنى له أن يعرف كل ذلك إذا كانت أمهات الكتب لم تترجم بعد بالشكل اللائق إلى لغتنا العربية؟ وهكذا نجد أنفسنا في حلقة مفرغة: فأركون يحيلنا إلى علوم الإنسان والمجتمع في أعلى ذراها، وأكثر نقاطها تقدماً لكي نفهم منهجيته وكيفية دراستها للتراث العربي الإسلامي، وعلوم الإنسان والمجتمع غير متوافرة في لغتنا إلا لماماً ونذراً يسيراً.

المكونات والمرجعيات لخطاب أركون:

أركون من أبرز النقاد الذين حاولوا قراءة الفكر والتراث العربي الإسلامي

وتاريخه، بمناهج الغرب وعلومه المختلفة، إذ حاول استعارة جميع النظم المعرفية الغربية، لتطبيقها على المثال العربي تاريخاً وحاضراً. وحتى تتضح هذه الإشكالية، نحاول أن نزود القارئ والمهتم، بالخلفيات والمكونات والمرجعيات لخطاب أركون.

كانت فترة الستينات تشهد مخاضاً كبيراً وتحولاً عميقاً في جميع الأبنية السياسية والاجتماعية والذهنية والشعورية في فرنسا وفي الغرب عموماً، وقد واكب أركون تلك التحولات وتأثر بها حتماً أيما تأثير، كان منذ بدايته كباحث في رعاية مستشرقين وأساتذة غربيين كبار مثل: برينشفك، وشارل بيلا، وكلود كاهين، وريجيس بلاشير. أحاطوه باهتمام خاص ومكنوه من مواقع علمية وتعليمية مهمة في أكبر الجامعات الفرنسية.

كما يسر له تحقيق مشروعه الفكري والنقدي كل من: روجي أرنالدوز، وجورج فارجا، وروبير لوتورنو، منذ أن تعرف عليهم بكلية الآداب في جامعة الجزائر، ساعدوه لتخطي العديد من الصعاب، وكذا كل من: لويس غارديه، وإيتيان جليسن، ساعدوه على نشر كتبه وذيوع صيته وشهرته في الأوساط الأكاديمية الغربية.

إن أركون مدين لهؤلاء بالفضل في مساندتهم الأدبية والمعنوية والعلمية، وفي تكوين مساره الفكري. وهؤلاء المستشرقون كان لهم الأثر الكبير في صناعة الظاهرة الأركونية – إذا صح التعبير – حيث فسحوا له المجال، ليطور بحوثهم وليتجاوز نتائجهم. فأركون مجدد بالفعل ومجتهد حقاً في حقول الإسلاميات وفي الفكر العربي. والمشروع الأركوني يشكل مرحلة من مراحل الاستشراقية الجديدة (من الاستشراق الكلاسيكي إلى الأنثروبولوجيا)، فهو بانتمائه العربي والإسلامي، والعارف بالإسلام من الداخل عكس المستشرقين، من الممكن أن تؤتي جهوده ثمارها. يقول: "أنا صوت من بين أصوات أخرى تحاول أن تعبر عن نفسها، وتحتل مكانتها في المجتمع في أوساط الباحثين العلميين، وذلك من خلال مناقشة مفتوحة، ترغب في أن تكون ديمقراطية بالمعنى الفكري والعقلي للكلمة". (٣)

محمد أركون ليس مستشرقاً بالمعنى المتعارف عليه للكلمة، وليس متسشرقاً كما يتهمه بعض خصومه؛ فهو ينتمي من حيث أصله ونشأته إلى بلد عربي وإسلامي، هو الجزائر. وبالتالي فهو يتحدث عن الإسلام والتراث العربي من الداخل، ويعرف حساسية المسلمين من الداخل، ويحمل معه نبض المجتمعات الإسلامية من الداخل.

وهو ما لا يستطيع أن يدعيه أي مستشرق مهما كبر علمه، ومهما طالت إقامته في بلاد الإسلام وعاشر أهلها.

يشير مصطلح "العالم الإسلامي" الآن إلى ذلك المجال الشعوري، الذي تتراسل فيه منظومة القيم الروحية والأخلاقية والعقائدية، التي انبثقت من القرآن، وعززت فهم المسلمين لطبيعة الرسالة التي يتضمنها، وهو تراسل تجاوز الانتماءات العرقية والثقافية والجغرافية، ولكنه لا يهملها ولا يتقاطع معها، ذلك أن الإسلام لم يضع أي شروط محددة للتوفيق بين العرق والعقيدة، فهما انتماءان لا تعارض بينهما في المنظومة الدينية، يتوازيان ويلتقيان ويتماسات دون أن يلغي أي منهما الآخر، وهذا الأمر بذاته يظهر إلى الوجود إسلاماً متعدد الأبعاد، يتم تلقيه وإنتاجه والتفكير فيه طبقاً للخصوصيات الثقافية والاجتماعية، لكن الإسلام كمنظومة قيم روحية وعقائدية عامة، ينتظم في نسق واحد شامل، فهو يضم هذه التصورات، ويهضم المتصلين بأعراقهم الكثيرة، والمنتمين إلى هويات ثقافية متعددة، دخل إطار الثقافة الإسلامية العامة.

وهذه الحقيقة دفعت أركون لأن يحتج على "برنارد لويس"، الذي يستخدم في كتبه مصطلح "العالم الإسلامي". ومؤدى اعتراض أركون يتمثل في أن هذا المصطلح إنما هو مفهوم شمولي وضبابي يغطي تحته عدداً كبيراً من المجتمعات والمجموعات البشرية المختلفة. وهذه الفئات والمجتمعات شديدة التنوع والابتعاد عن بعضها في الزمان والمكان، إنها من التباعد والاختلاف بحيث أن مفهوم "العالم الإسلامي" يفقد كل فعالية حقيقية، وبالتالي يصعب استخدامه دون أخذ احتياطات كثيرة. (٤)

يبدو أن مشكلة أركون مع الاستشراق ومنهجياته أقدم مما نظن، المسألة ابتدأت منذ أن كان طالباً بجامعة الجزائر في كلية الآداب عام ١٩٥٠. فالأساتذة وكلهم فرنسيون، لم يكونوا يأخذون على عاتقهم أبداً مشاكل المجتمع الجزائري، أو مشاكل المجتمعات العربية في الإسلام، نعني أنهم لم يكونوا يطرحونها معرفياً وابستومولوجياً، ويحاولون تشخيصها إن لم يكن إيجاد حل لها. كانوا ينظرون إليها من بعيد، ومن بعيد جداً، كانوا ينظرون إليها من الخارج، وكأنها لا تخصهم. ثم ما هو أكثر أهمية من ذلك: كانوا ينظرون إليها من خلال الإنسية البرجوازية الفرنسية، هذه الإنسية

الشكلانية التي نهض ضدها "فوكو" وأمثاله فيما بعد. وكانت الثقافة الغربية آنذاك تعتبر نفسها كونية عالمية، وقد جاءت إلى الجزائر من أجل تحضير المتوحشين، وليس من أجل الاستعمار، أي إدخالهم في الحضارة.

وعلى هذا النحو سارت الأدبيات الكولونيالية والمحاجات المعروفة. إذن كانت الثقافة الفرنسية تعتز بتفوقها على كل الثقافات الأخرى، وترفض الاعتراف بتلك الثقافات، أو حتى بلغاتها القومية. وكان الإسلام مهمشاً من قبل المسيحية، فقد جاء مبشرون إلى الجزائر بهدف تحويل الجزائريين عن دينهم لكي يدخلوا في المسيحية. يقول أركون ".. كل هذه الأشياء عاشها جيلي، وعشتها أنا شخصياً، ينبغي أن يعرف ذلك لكي تعرف أصول تفكيري واهتماماتي الثقافية.. كنا خمسة أو ستة طلاب فقط من أصل جزائري، يدرسون اللغة العربية والآداب العربية، وأما الفرنسيون كانوا يأنفون من دراسة اللغة العربية، ويحاولون منعها والتضييق عليها إلى أكبر حد ممكن. ولك أن تتخيل مدى قساوة هكذا وضع بالنسبة للشباب الجزائريين، ومنذ ذلك الوقت تبرعمت في نفسي بدايات الرفض للاستشراق بكل مناهجه وطرائقه".(٥)

في بواكير مؤلفاته "الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد"، يرى أركون أن الكلمة الإلهية، الظاهرة في النطق أو الكلام المبين، ككل نص إلهي أو عادي، يصبح بعد لحظته الأولى، عرضة للقراءة التفسيرية والتأويلية المختلفة والمتعددة، فيكون النص ملكاً للقارئ. هذا الأمر يستدعي إعادة التفكير في الظاهرة الدينية / الإسلامية خاصة، بغية اكتشاف اللا مفكر فيه، أي ما هو غير مسموح التفكير فيه، والأبعاد الشمولية والدلالية في الدين. ومع أن الإسلام – على سبيل المثال يتميز بخاصية غياب الكنهوت "لا كنهوت في الإسلام"، الأمر الذي يخول كل مؤمن تتوفر فيه شروط النطق اللغوي والعقلي، أن يقيم مع الله علاقة مباشرة، وأن يتفكر في آلاء الله في الطبيعة والوجود وما وراء الوجود – بدون واسطة – الأمر الذي من شأنه تسهيل النظر وتعزيز الفكر، رغم ذلك يقوم الفقهاء لاحتكارهم صفة العلماء بتقنين الشريعة، وتحويلها إلى مذاهب تقليدية واتباعية عقيدية. (٦)

لقد نشأ المغاربة – على خلاف المشارقة – من جيل أركون داخل مناخ من التحدي الفكري، من التحدي الثقافي. تعلموا في الثانويات والجامعات ذات النمط الفرنسي،

وكانوا يتلقون الدروس والمواد التعليمية نفسها التي يتلقاها الطالب الباريسي. وفي الوقت نفسه الذي يتلقون فيه الثقافة الفرنسية كأي فرنسي، كانوا عرباً ومسلمين لدى أهليهم وذويهم في المجتمع الجزائري. ولهذا السبب فقد عاش جيل أركون صدمة فكرية، صدمة صاعقة وكاملة. ".. فقد ابتدأت أتعلم الفرنسية وعمري سبع سنوات، وذلك في المدرسة الابتدائية ككل أبناء جيلي من الجزائريين والمغاربة والتوانسة. وعندما تتشرب إلى مثل هذا الحد ثقافة أخرى ولغة أخرى، ثم تنمو وتترعرع داخل ثقافتك ولغتك الأصلية، فإنك تتلقى صدمة عنيفة وتشعر بالضيق والتمزق.. وأصل قراري النقدي وانخراطي في مجال البحث العلمي، و أني لم أتخل أبداً عن ثقافتي الأصيلة، ولم أقطع الجسور مع مجتمعي وبيئتي الأصلية، على العكس لقد حاولت وأنا في الغربة أن آخذ المسئولية كاملة على عاتقي، وإن يكن بعين نقدية.." (٧)

ولكن هذا لا يعني أن محمد أركون لا يتبنى المنهجية الفيلولوجية — التاريخية، التي يتبناها الاستشراق الكلاسيكي في أحسن ما أعطاه. فالواقع أن تكوينه العلمي قد تم في فرنسا، وطبقاً للمنهجية العلمية السائدة حالياً في أوساط السربون. ولكن الفرق بينه وبين معظم المستشرقين — إن لم نقل كلهم — هو أنه يضيف إلى المنهجية الاستشراقية (التاريخية — الفيلولوجية) منهجيات علوم اللسان والمجتمع السائدة في مراكز البحوث الطليعية. إنه يضيف إلى علم الفيلولوجيا علم الألسنيات الحديثة والسيميائيات والدلالات.

ويضيف إلى المنهجية التاريخية — الوضعية الموروثة عن القرن التاسع عشر المنهجية التاريخية الحديثة المتمثلة بمدرسة "الحوليات"؛ التاريخ البنيوي العميق لا تاريخ الأحداث السياسية السطحية المتسلسلة خطياً مع الزمن، تاريخ المدة الطويلة لا القصير فقط، تاريخ البنى الاقتصادية والديموغرافية والمادية، التي تقبع تحت التاريخ السطحي للسلالات الحاكمة، والمعاركة العسكرية والأحداث الجارية. ومن المعروف أن هذه البنى الرازحة، هي التي تحسم حركة التاريخ وتغير وجهته، وليس التاريخ الإحداثي والوقائعي السطحي.

منذ الخمسينات ابتدا أركون في قراءة مجلة "الحوليات": الاقتصاد، المجتمع، الحضارة. وهي لا تزال تصدر حتى الآن، وكانت مجلة الباحثين لفترة طويلة، وراح يواظب على قراءتها منذ ذلك الوقت إلى اليوم. وعندما يتابع الدارس تلك المجلة، فإنه

لتوسيع أرضيته كمؤرخ أكثر فأكثر باستمرار. و "أرضية المؤرخ" مصطلح استخدمه قبل أركون المؤرخ الفرنسي "إيمانويل لورا لادوري"، وهو أحد تلامذة لوسيان فيفر وبرديل والحوليات. وقد كتب كتاباً يحمل العنوان نفسه كما هو معروف. وهو يبين كيف أن أرضية المؤرخ ما انفكت تتزايد وتتسع، لكي تشمل موضوعات جديدة وفضولاً معرفياً جديداً، لم يكن معهوداً في السابق. (٨)

وعندما أصبح محمد أركون أستاذاً في السربون في بداية الستينات، اتبع فوراً المنهجيات التي تختلف جذرياً عن منهجيات المستشرقين، فمثلاً أولئك الذين تابعوا دروسه منذ بداياتها (أي منذ عام ١٩٦٠ تحديداً)، يعرفون مدى الاختلاف بين منهجية أركون وأساليبه في البحث، وبين منهجية المستعربين المستشرقين، كان يقرأ عليهم نصوصاً من كتب المؤرخ "روبير ماندرو" عن أصول فرنسا الحديثة، ويشرحها لهم ويتدارسها معهم، لكي يبين لهم الفرق بين منهجية التاريخ الحديث ومنهجية الاستشراق، وكيف يمكن تطبيق المنهجية الأولى على تاريخ المجتمعات العربية الإسلامية، فيخرجون بنتائج أفضل وأكثر نفعاً. ومن المعلوم أن "ماندرو" من جماعة "التاريخ الجديد" في فرنسا، أي جماعة مدرسة الحوليات، وليس التاريخ القديم الفيلولوجي والوصفي البحت. (٩)

فالمنهجية الحديثة لممارسة كتابة التاريخ والنظر إلى التاريخ بجدلية "العكس والقلب": أي قلب المنظور والممارسة، أصبحت شائعة الآن في الأوساط الطليعية للباحثين الفرنسيين، وخصوصاً ضمن إطار مدرسة الحوليات. وقد كتب المؤرخ الفرنسي المعروف "جاك لوغوف" كتاباً مهماً جداً ضمن هذا المنظور بعنوان "نحو عصر وسيط آخر": أي نحو فهم جديد ومختلف كلياً للعصور الوسطى، فالصورة الشائعة عن هذه العصور ليست هي الصورة التاريخية الحقيقية. ثم هناك كتاب آخر يسير في ذات الخط هو "إعادة التفكير بالثورة الفرنسية" لفرانسوا فورييه.

ثم إنه ينبغي ألا ننسى أن أركون بعد أن اتبع طويلاً منهجية الحوليات في علم التاريخ، راح يتبع منهجية الألسنيات التي كانت صاعدة بقوة في الستينات مع أسماء دي سوسير، وجاكبسون، وبنفست،.. إلخ، وكان للألسنيات أهمية كبيرة بالنسبة له، وذلك لسبب خاص فيما يبدو، وحيث أن أركون مؤرخ للفكر العربي الإسلامي، فإنه يشتغل باستمرار على النصوص القديمة، إذن فأول شيء مطلوب منه كمؤرخ، هو

أن يعرف كيف يقرأ نصاً ما. ومن المعروف أن أركون قد بذل جهوداً عديدة لقراءة الخطاب القرآني وبقية النصوص الإسلامية الكبرى (نص السيرة النبوية مثلاً، نص سيرة علي للشيخ المفيد، نهج البلاغة، رسالة الشافعي، نصوص ابن رشد، ابن خلدون... إلخ. وكل هذا يتطلب من الناقد المفكر أركون قبل كل شيء، أن يفكك لغة النص ألسنيا لمعرفة كيف تشكل، ومساءلته على صعيده الأول المباشر: صعيد اللغة العربية والإسلامية الكلاسيكية.

ولهذا السبب كان لعلم الألسنيات أهمية عظمى في ما يخص مجالنا المعرفي، مجال تاريخ الفكر الإسلامي. وأركون وهو يقوم بكتابة تاريخ التفسير في الإسلام، وجد فعلاً فائدة كبيرة في المنهجية الألسنية. بالطبع المنهجية الألسنية وحدها لا تكفي، إنها ليست إلا مرحلة أولى من مراحل الدراسة، تتلوها بعدئذ الإضاءة التاريخية والأنثربولوجيا.

كما أنه يضيف إلى المنهجية الكلاسيكية للاستشراق والتي ورثها عن أستاذه "بلاشير"؛ منهجيات علم الاجتماع الحديث والأنثروبولوجيا الدينية وغير الدينية، كذلك يضيف دائماً النظرة المقارنة في الدراسة: أي مقارنة التجربة التاريخية للإسلام بالتجربة التاريخية للعربي المسيحي والمعلمن. (١٠)

كل هذا يجعل محمد أركون يحتل موقعاً فريداً من نوعه في الساحة الفكرية: فلا هو يتموضع كلياً في الساحة الثقافية العربية – الإسلامية، لأنه يتبنى بشكل كلي المنهجية العلمية في البحث، ولا هو يتموضع كلية في الساحة الاستشراقية. إنه لا يتحدث عن الإسلام بشكل بارد، خارجي، حيادي، غير منخرط كما يفعل بعض الاستشراق، على العكس إنه منخرط حتى الأعماق وجودياً وابستيمولوجياً.

من هذا المنطلق يذهب أركون إلى أنه لم يؤثر عليه أي مفكر بعينه، بمعنى أنه لا يوجد مفكر واحد فقط أثر على مساره الفكري، يوجهه ويسيطر عليه. بعضهم سيطر عليه ماركس، والبعض الآخر نيتشه، والبعض الآخر فرويد، والبعض الآخر هيجل أو كانط.. إلخ. يقول أركون ".. أما أنا فلم أتأثر بالأشخاص بقدر ما تأثرت بالعلوم والمنهجيات. وقد كنت باستمرار أذهب من هذا العلم إلى ذاك، ومن هذه المنهجية إلى تلك، لم أتأثر بالأشخاص إذن، اللهم إلا شخصاً واحداً، أشعر نحوه بنوع من الضعف والأسى والمودة الصافية، التي لم ينل منها مر السنوات: أبو حيان

التوحيدي.. أبو حيان التوحيدي هو أخي التوأم، هو أخي الروحي، أخي في الفكر، إني أحبه، أحب هذا الإنسان، أحبه كشخص". (١١)

لماذا يحب أركون كثيراً أبا حيان التوحيدي؟ يبدو أنه وجد فيه شيئاً من صفاته الشخصية: نزعة التمرد الفكري: أي رفض كل قصر أو إكراه يمارس على العقل أو الفكر. ثم رفض كل فصل أو انفصام بين الفكر والسلوك، أو بين العمل الفكري والمسار الأخلاقي العملي. لقد عبر التوحيدي عن ذلك بطريقة رائعة، وبأسلوب فاتن جذاب. إنه عانى من سوء فهم معاصريه له، أو من عدم فهمهم لفكره.

فقد هاجموه وطعنوا في شخصه واتهموه في عقيدته؛ لم يفهموا أنه يمكن أن يوجد رجل واسع الذهن، منفتح العقل يملأ الحلقات الفلسفية مثل هذا الرجل. كان مدهشاً ومتفوقاً على عصره وسابقاً لزمانه، لم يفهموا كيف يمكن لرجل ما أن يكون فيلسوفاً بمثل هذا الحجم، ثم مسلماً حساساً جداً لقيمة الإسلام كمنهج روحاني. وقد ألف كتاباً تعرض بسببه للهجوم الشديد وهو: "الحج العقلي إذا ضاق الفضاء إلى الحج الشرعي". كما كتب التوحيدي "الإمتاع والمؤانسة"، و "البصائر والذخائر" في عدة أجزاء. وفي راي أركون أن كل الثقافة العربية تمر من خلال هذا الكتاب، لقد هضمها جيداً وهضم كل الثقافة الفلسفية السائدة في القرن الرابع الهجري، وهضم ثقافة الصوفية. ثم قبل كل ذلك وبعده، ففي نظر أركون أن التوحيدي كان فناناً حقيقياً، قلة من الكتاب العرب يستطيعون أن يضاهوه أسلوباً وجاذبية في التعبير، إنه بلا ريب أحد كبار كتاب النثر العربي على مر العصور.

لم يكن التوحيدي عقلانياً مركزياً صرفاً على طريقة ابن رشد أو مسكويه. وللتوحيدي بعد آخر يحترمه فيه أركون، هو شجاعته من الناحية العقلية والفكرية: أي شجاعته وجرأته كمثقف بلغتنا اليوم. لقد تجرأ أن يكتب كتاباً بعنوان: "مثالب الوزيرين"، ضد الصاحب بن عباد وابن العميد، الوزيرين المشهورين صاحبي السلطة والسطوة في ذلك الزمان. يقول أركون "هل تعرف ماذا يعني ذلك؟ هل تعي حجم المخاطرة؟ لنفترض أني تجرأت اليوم وكتبت كتاباً بعنوان "مثالب الرئيسين" فلان وفلان، ما الذي سيحصل؟ ومن يجرؤ على ذلك؟. (١٢)

لقد أدى أبو حيان التوحيدي في حياة أركون الشخصية دوراً لم يؤده غيره. ".. يمكنني أن اقول إنه أبي، إنه شقيقي.. وباختصار لقد عاش تجربة فكرية وثقافية

وأخلاقية هائلة ومريرة. وهذه التجربة معاشة اليوم من قبل بعض المثقفين العرب والمسلمين في طول العالم الإسلامي وعرضه. وكل ذلك نتيجة للظروف القاهرة التي تسود في كل مكان تقريباً، ويذهب ضحيتها الفكر والمفكرون". (١٣)

لقد كان التوحيدي من المفكرين الأوائل، الذين انتفضوا وتمردوا وثاروا باسم الإنسانية، خاصة بعد الصرخة الفلسفية المدوية، التي أرسلها التوحيدي حين قال "أشكل علي الإنسان". في ضوء هذه الإشكالية تحدث أركون عن مفهوم حقوق الإنسان من وجهة نظر العرب، فيرى أنه لا يجب أن تبقى حقوق الإنسان حكراً على الخبرات الثقافية الغربية، وعلى الرغم من قوتها وحيويتها، فلا مجال للمقارنة، ولذلك انطوت مختلف المشاريع الفكرية والسياسية العربية والإسلامية على مقارنة ضمنية أو معلنة مع الغرب، وسواء نظر إلى الأمر من زاوية سلفية، أو ليبرالية أو وحدوية أو ماركسية، أو من زاوية نقدية، ولا يكفي لتفسير هذه الظاهرة تناولها على مستوى سياسي أو نفسي، أن يكون الغرب قد شكل بالنسبة إلينا مرجعاً أو مثلاً، فذلك لا يعود إلى كوننا غلبنا على أمرنا، أو إلى نقص في نظرنا أو إلى ما سماه ابن خلدون تأثر المغلوب بالغالب. (١٤)

وفي المجال نفسه يرى أركون أن التجربة الإسلامية في ظل حقوق الإنسان، تبقى رائدة ولها القدرة أن تقول كلمتها، فالإنسان بالمفهوم القرآني كان متفوقاً بحقوقه على الإنسان قبل القرآن. فالتعليم، والحرية، والثروة والحكم، وإبداء الراي، وحرية المعتقد، كلها حقوق دعا إليها الإسلام، وهي كبرى حقوق الإنسان التي يتغنى بها الغرب في كل النوادي والمحافل. ويتدرج ليقف على مقاصد الوحي الكبرى، التي منها العمل على تطوير مفهوم الإنسان، فهو مسئول عن أعماله وحريته بعد البلوغ.

وفي الحق أن الشاغل لأركون، هو أن يبين لنا ما تقترح الحداثة الفكرية للإنسان العربي المسلم من برامج للعمل وما تقدمه من فروض للبحث وما تثيره من مناقشات وما تفتحه من أبواب موصدة وما تكشف عنه من مصادرات، وما تقوم بتعريته من أوهام؛ أي جعل ما لا يمكن التفكير فيه أمراً ممكناً ومعقولاً. وهو يتابع من أجل هذه الغاية بدأب جميع ما يصدر من كتب باللغات الأجنبية، ويواكب باستمرار كل ما يستجد ويتحول من الأجهزة المفهومية، عاملاً دوماً على أن يستخلص لنا بصدد دراسة الفكر الإسلامي النتائج، التي تترتب جراء الإطلاع على هذا العلم، أو تطبيق

ذلك المنهج أو استغلال ذلك المفهوم. هكذا فهو لا يتوقف عن متابعة كل ما ينتج في علوم الإنسان من أجل استثمار ذلك في قراءة التراث. ولهذا نجد أن القراءة الأركونية للفكر الإسلامي والتراث العربي، تقوم على منهج تفكيكي لا مثيل له، بنزع تلك الإعجازية، وتعرية الهيبة القدسية عما في التراث والتاريخ الإسلامي.

أركون.. إشكالية الخطاب / المنهج:

يحاول أركون في قراءته للفكر الإسلامي إقامة رؤية نقدية للفكر الإسلامي، اعتماداً على المناهج الغربية في ميادين العلوم الإنسانية. يهدف من ذلك إلى تخليص الرأي العام الإسلامي من السياج الدوغمائي المغلق، الذي تسجنه فيه التيولوجيا التقليدية وإيديولوجية الكفاح. إنه ينقد المناهج القديمة في الدراسات الإسلامية، المرتكزة أساساً إلى المنهج الفيلولوجي واللاهوتي، معتبراً إياها قاصرة عن فهم الظاهرة الإسلامية في عمق إنتاجها التاريخي، ويقترح عوضاً عنها ما سماه بالمنهج المتعدد، حيث يتداخل التفسير الاجتماعي مع البحث التاريخي والتحليل الألسني؛ فهو أحياناً يلجأ إلى المنهج الاستيطاني الداخلي، كما مثله أحسن تمثيل (لويس ماسينيون)، أو الاعتماد على علم النفس التاريخي، وأحياناً أخرى ينادي بتطبيق الدراسة الموضوعاتية والاجتماعية، ولا يستبعد قيمة استخدام تيولوجيا التاريخ، كما يشيد تماماً بنتائج الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية. ومع مرور الزمن بدأ منهجه يترسخ بالتدريج ليصبح قائماً على مثلث: علم الاجتماع، علم الأناسة، الألسنيات المعاصرة، مع الاستفادة القصوى من إسهامات العلوم الإنسانية.

إذن هي دعوة إلى تصحيح بعض المفاهيم، التي ظل يكرع فيها الفكر الإسلامي ردحاً من الزمن؛ من نحو الشورى، الخلافة، والتفسير، الإمامة، معاني الوحي، وما يتصل بمقومات الحضارة الإسلامية. والمتفحص لأفكار أركون يكشف أنها ذات مرجعية غربية، إذ الرجل يحيا في باريس منظراً في السربون، ومناقشاً وفاعلاً ومنتجاً، ويرى التطورات المذهلة في الفكر والفلسفة، كما في العلم والصناعة.(١٥)

فأركون يحاول تجاوز أخطاء الحركة الاستشراقية الكلاسيكية، من أجل تثبيت منهج لحركة استشراقية حديثة. يمكننا القول بأن أركون اعتبر النهج الفيلولوجي (اللغوي)، الذي بلوره المستشرقون في دراسة الفكر الإسلامي، كترسانة فكرية

ومخزون علمي، اعتمد عليه واستثمره في سبيل الوصول إلى نتائج تتعدى الفهم الاستشراقي للإسلام والمسلمين، وتضيف عليه أمثلة تطبيقية. يقول أركون بهذا الصدد "لم أتعلم شيئاً من المستعربين، لم يعلمني أساتذتي المستعربون كيف أفكر، ولم يفتحوا أمامي آفاق المعرفة كما كنت أنتظر.. ولكني أستثني منهم ريجيس بلاشير، لأنه كان متخصصاً محترفاً في فقه اللغة. لقد علمني الدقة والصرامة الفيلولوجية. ولكنه لم يعلمني كيف أخرج من الفيلولوجيا بعد أن دخلتها، كان يريد أن يسجنني فيها كما حصل له هو. لا ريب في أنه من المهم جداً أن يتعلم المرء المنهجية الفيلولوجية: منهجية تحقيق النصوص ومقارنتها ببعضها، ودراستها على الطريقة التاريخية الوضعية، ولكن ذلك لا يكفي.." (١٦)

إن أركون ينتمي إلى الجيل نفسه، الذي ينتمي إليه ميشيل فوكو، وبيير بورديو، وفرنسوا فوريه وغيرهم. وكما أحدث هؤلاء ثورة إبستمولوجية ومنهجية داخل الفكر الفرنسي، فإن أركون أحدث أيضاً ثورة مشابهة داخل الفكر الإسلامي والعربي. وهذا ما ولد الصراع العنيف بينه وبين الاستشراق الكلاسيكي، الذي بقي مخلصاً للمنهجية الفيلولوجية والوضعية. فأركون قام بدراسات ألسنية وتاريخية وأنثروبولوجية، وحاول أن يمزج بين عدة مناهج.

ولأركون منهجية جديدة في الكتابة حول الإسلاميات، فهو يدرك جيداً الفرق بين المنهج التطبيقي (الإسلامي الحرفي)، الذي ينقل الظاهرة بحرفيتها ويتعصب لها، وبين المنهج الاستشراقي أي (الإسلام الكلاسيكي)، الذي لا يؤدي في معظم الأحيان إلى تعرية المشاكل والوقوف على آلية الهيمنة، والتسلط السائدة في المجتمعات العربية الإسلامية، وهي تبدو متواطئة مع الفئات المهيمنة داخل هذه المجتمعات. أما منهجيته فتعتمد على التعرية، وتنفذ إلى العمق وتقوم بعملية انخراط ابستومولوجي كامل ودون تحفظ. وهو الوازع الفكري المتحرر الذي يحمله أركون بين جوانحه، ويدعو له في كل المحافل الفكرية. (١٧)

استخدم أركون المنهجية التي سار عليها ميشيل فوكو في "الكلمات والأشياء، وأركولوجية المعرفة"، والضجة التي أحدثها فوكو في أوروبا ضد المنهجية التقليدية الديكارتية، هي ذاتها المنهجية التي استخدمها أركون في دراساته وكتبه، ولكن مع حذف الأمثلة المرتبطة بالعالم الأوروبي، وخصوصياته العقائدية والتاريخية، وإضافة

أمثلة من التاريخ الإسلامي. حيث ينسجم هذا والموقع الذي يتبوأه أركون كأستاذ في الفكر الإسلامي في السربون. لذلك فهو يتبنى في دراسته للتاريخ الإسلامي منهج "لوسيان فيفر"، الذي بلوره في كتابه "مشكلة الإيمان في القرن السادس عشر".

لذلك نجد أركون مهووس بدراسة الأسطورة، والخيال والوعي الأسطوري واللاوعي، والوعي الجماعي كعامل أساسي ومحرك في التاريخ الإسلامي. أو ما يسمى بـ "علم النفس التاريخي"، بالإضافة إلى الاقتصاد والماديات. وهذا يندرج ضمن المنهج الذي رسمه (فيفر) وطبقه على أوروبا، وتبناه أركون ويحاول تطبيقه على العالم العربي والإسلامي. فأركون يبدو عبارة عن تقني يطبق وينفذ المناهج الغربية على التراث العربي الإسلامي.

وعلى ما يبدو أن التوجهات المنهجية لدى أركون، راجعة إلى فضوله الشخصي ومطالعاته الشخصية، ويتميز بطبيعة تحب التردد على أولئك الذين يشتغلون في الحقول المعرفية المختلفة والمتعددة. ".. وقد حصلت لي حادثة شخصية أثرت في ما بعد كثيراً على مساري الفكري، فعندما كنت لا أزال طالباً في جامعة الجزائر، استمعت إلى محاضرة لمؤسس مدرسة الحوليات الفرنسية لوسيان فيفر عن "دين رابليه"، وكانت بمثابة الصاعقة أو الوحي الذي ينزل علي. لقد كشفت لي الطريق الذي ينبغي أن أسلكه.. ولولا مجيء لوسيان فيفر من باريس، وإلقائه لتلك المحاضرة العصماء وحضوري إياها بطريقة تشبه الصدفة، لربما بقيت نائماً كفيري دون أن أحس بشيء". (١٨)

ثم طرأ على منهجية أركون خلال مساره العلمي مشكلة أخرى جديدة، تخص النص القرآني وكيفية دراسته وفهمه. فبعد أن أتم أطروحته عن "الأنسنة العربية في القرن الرابع الهجري"، واستكمل دراسة الفكر الإسلامي الكلاسيكي، بدا له أنه ينبغي العودة أكثر إلى الوراء، أي إلى لحظة القرآن التأسيسية، لكي يفهم الأمور على وجهها الصحيح، ولكي تكون دراسته لتاريخ الفكر الإسلامي مرتكزة على أسس قويمة ومتينة.

انصبت اهتمامات أركون على النص القرآني في حد ذاته. لأنه يرى أن الدراسات السابقة دارت حول القرآن، ولكن ليس حول النص القرآني بالفعل، وإنما تفاسيره المختلفة التي ندرسها في التاريخ. فالتفاسير – في نظره – ارتبطت بشخصيات

محددة، وهذه الشخصيات تمثل فئات اجتماعية متنافسة على الأملاك والأرزاق والسلطة. وكل اتجاه تأويلي مرتبط حتماً بمصالح أيديولوجية، والفئة التي تنتصر تفرض خطها التأويلي والمذهبي على فئات المجتمع كله دون استثناء. يقول أركون في توضيح أبعاد قراءته: "إني أتوضع في نقطة المؤرخ الذي يريد أن يسبر التاريخ ويفهم كيف تمارس الروح البشرية عملها، وكيف تؤكد ذاتها عبر التاريخ ضمن شروط وسياقات اجتماعية متغيرة ومتحولة بطبيعة الحال، وبالتالي فليس علي أن ألتزم بالمواقع العقائدية لأي مذهب أو اي مدرسة، هذه ليست مشكلتي، هذه مشكلة المناضلين السياسيين: مشكلة الأتباع والأنصار". (١٩)

وقد شغلته هذه المسألة طوال سنوات عديدة. وكانت نقطة البداية أنه اطلع بمحض الصدفة على اشياء مهمة فيما يخص "الإنجيل". فقد جره فضوله العلمي إلى أماكن وأديان أخرى، لكي يرى الصورة ضمن الإطار الواسع، وعن طريق المقارنة والنظر. والمقارنة هي أساس العلم والفهم ".. فقد وقعت يوماً ما على كتابات "دانييل روس" عن الأناجيل. وهو مؤلف مسيحي كتب عن الأناجيل في الأربعينات والخمسينات، وكانت مؤلفاته شعبية جداً لأنها مكتوبة بأسلوب رائق جذاب. وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية، وعندما اطلعت على كتبه لأول مرة تساءلت قائلاً: ألا يمكن أن نفعل شيئاً مشابهاً فيما يخص القرآن؟ وما هي النتيجة التي سنتوصل إليها إذا ما قارنا بين الإنجيل والقرآن بهذه الطريقة؟ هذه هي نقطة البداية، وهذا ما غذى فضولي المعرفي، وعلى هذا النحو ابتدأت العمل في مجال القرآن". (٢٠)

هكذا نلاحظ أن منهجية أركون مختلفة كثيراً عن منهجية التاريخ والتحليل التقليدي للأفكار: هذه المنهجية سادت طوال العصور الماضية، ولا يزال المستشرقون يتبعونها حتى اليوم في دراسة التاريخ والتراث العربي والإسلامي، وهي تستعرض الأفكار التيولوجية منذ أصولها الأولى وحتى يومنا، هذا إذا ما أرادت أن تدرس مفكراً ما أو فقيهاً أو مسألة. إنها تدرسها بشكل خطي متسلسل "نازل" في الزمن منذ أقدم العصور وحتى أحدثها. وهناك كتب مدرسية أدبية وكتب مدرسية فلسفية تفعل هذا الشيء. وعندما يقرأها المرء يخيل إليه أنه قد اطلع على كل تاريخ الآداب أو الأفكار، ويشعر بالتواصلية المستمرة والامتلاء والتدرج الزمني المتسلسل. هذا ما يمكن أن ندعوه بالمنهجية العمودية.

أما منهجية الناقد المفكر "محمد أركون" فهي أفقية أو قل هي أفقية عمودية في الوقت ذاته. المنهجية العمودية التقليدية تبدأ من أرسطو مثلاً، وتنتهي ببرغسون أو بسارتر، نزولاً في الزمان إلى الأمام. إنها تسرد حكاية الخط المتسلسل للفكر دون أن تنظر إلى العلاقات الكائنة بين ممارسة كل مؤلف أو أديب، وبين مجمل العلوم وأنظمة المعارف، التي قد يعرفها أو لا يعرفها والتي كانت سائدة في عصره، أو لا يهتم بكل علوم عصره. وإذا لم يهتم بها فإن ذلك سوف يحد بالضرورة من فكره الخاص في المجال الذي يشغل فيه. وإذن فكل هذه المنهجيات والبحوث التزم بها أركون في بحوثه، وهي في الوقت ذاته تشكل اليوم طريقة نقد وإعادة كتابة تاريخ الفكر.

باختصار، يتلخص منهج أركون وموقفه في "عملية العكس والقلب" – كما يسميها – أي قلب المنظور والممارسة: ابتداء من الحاضر ينطلق لكي يفهم كيف يستخدم العرب والمسلمون بشكل عام ماضيهم من أجل تلبية حاجات معاصرة، إنه استخدام معين للتاريخ لتقوية مواقعهم الحالية تجاه المشاكل الضخمة التي يتعرضون لها. يقول أركون: ".. نحن بحاجة ماسة ومطلقة لإعادة التفكير في الإسلام اليوم، أقصد إعادة التفكير بشكل جذري، إنها مهمة ملحة وعاجلة وضرورية، لماذا؟ لأنها مفيدة جداً من أجل دراسة شروط ممارسة الفكر العربي والإسلامي منذ الخمسينات أيضاً. إنها المنهجية التراجعية في الزمن إلى الوراء: أي المنهجية التي تنطلق من نقطة الحاضر، ثم ترجع نحو الماضي لفهمه على ضوء الحاضر بمعنى آخر، فإننا ننطلق من الممارسة العملية والأحداث الجارية اليوم، لكي نلقي أضواء جديدة على الماضي، ولكي نفهم الحاضر والماضي على السواء، وهذه المنهجية العكسية التي نود إتباعها بعد أن مللنا من تلك المنهجية الخطية المستقيمة". (٢١)

هنا نقطة جديرة بالإشارة ونحن نتحدث عن تراث الفكر العربي الإسلامي وطريقة تفكيكه من لدن أركون. فالرجل في الأصل أستاذ تاريخ الفكر الإسلامي في السربون، فهو ليس أستاذاً لتاريخ الفلسفة الإسلامية فقط، ولا لتاريخ الأدب الذهني ولا لتاريخ علم الكلام أو علوم القرآن. هو أستاذ كل ذلك في الوقت ذاته بمعنى أدق، إنه يدرس العلاقات التي تربط بين كل هذه العلوم أكثر مما يدرس العلوم ذاتها. فمثلاً يدرس "أبا حيان التوحيدي" أو "الجاحظ"؛ الأديب والمتكلم والبلاغي والناقد وصاحب نزعة أنسنة فياضة.

يعتبر المشروع النقدي والفكري للمفكر الناقد محمد أركون، مشروع حداثة وتحديث في الوقت نفسه؛ حداثة لأنه يستخدم منجزات الحداثة الغربية وخاصة على مستوى المناهج وطرائق البحث والتحليل، وتحديث للفكر العربي الإسلامي. وقد أطلق أركون على مشروعه الفكري اسم "الإسلاميات التطبيقية" في مقابل الإسلاميات الكلاسيكية، ولإنجاز هذه المهمة اشترط الإحاطة بمناهج وإشكاليات العلوم الإنسانية والاجتماعية والأنثروبولوجيا والعلوم الإسلامية بأنواعها والتاريخ والألسنيات.

في نظر أركون، إن الدراسات السابقة في الإسلاميات تهمل كثيراً الممارسة والمسكوت عنه والمعاش المكتوب لكن غير المحكي، والأسطوري والمهمش. يضاف إلى ذلك كله التأخر الملحوظ على مستوى طرق البحث، والذي يظهر بشكل خاص في إهمال الأنظمة السيميائية غير اللغوية والتي تشكل الحقل الديني،مثل الميثيولوجيا والشعائر والموسيقى وتنظيم المدن وفن العمارة والرسم.

وإذا كانت هذه وضعية الإسلاميات الكلاسيكية، فإن الإسلاميات التطبيقية تريد أن تتجاوز هذه النقائص، وذلك بواسطة استثمارها وتوظيفها لنتائج العلوم الإنسانية وطرائقها، وإخضاع النص القرآني بشكل خاص "لمحك النقد التاريخي المقارن"، وللتحليل الألسني التفكيكي، وللتأمل الفلسفي بإنتاج المعنى". (٢٢)

يصرح أركون بأنه استقى تسمية "الإسلاميات التطبيقية" من روجيه باستيد، إلا أن مضمونها كما تبينه نصوصه يلتقي وما يسميه ميشيل فوكو بتاريخ الحاضر. ذلك أنها "تنطلق من واقع الحياة اليومية للأفراد والجماعات، والإحاطة بالمشاكل الحية المطروحة في كل مجتمع، لاستنباط ما يتعلق بها من تعاليم دينية وإبداعات ثقافية وأغراض سياسية واقتصادية وتصورات أيديولوجية، إلى غير ذلك من عوامل الحركة التاريخية الشاملة للمجتمعات". (٢٣)

هذه المنهجية التي سلكها أركون في مشروعه لدراسة الفكر العربي بطرائق حداثية، بهدف تحرير ذات الفكر كي تسهم في الحداثة العالمية. وهذه الطريقة تشتغل في التاريخ والتراث والحاضر والحداثة، وهذه المنهجية الأركولوجية في دراسة التاريخ، منهجية تخترق العصور لكي تحدد الأرضية، التي تنطلق منها المعارف والعلوم، أو ما يسميه فوكو بـ "الماقبل التاريخي".

وعليه يقوم أركون بتحليل تفكيكي ونقد إبستومولوجي لمبادئ العقل وآلياته، وخاصة المفكر فيه واللامفكر فيه، والناتج بالضرورة عن طريقته النموذجية الخاصة بتنظيم الحقل المسموح التفكير فيه. وهذه الحدود الثلاثة الأخيرة تعود بشكل أساسي إلى ميشيل فوكو، الذي صاغها في "الكلمات والأشياء"، ووجدت مشروعيتها في محاولة التجديد، التي يقوم بها أركون للفكر الإسلامي وذلك على مستوى المنهج والرؤية معاً، بحيث تسمح له، في مجال كمجال القرآن، أن يستكشف جوانب لم يتطرق إليها البحث العلمي بعد، أو كما يقول جعل "قراءات القرآن التي لم تجرب حتى الآن، أو لم تحاول حتى الآن ممكنة الوجود، لكي ندمج الظاهرة القرآنية في الحركة الكبرى للبحث العلمي والتأمل الفلسفي، لذلك من الضروري أن نعود إلى ثلاثة مفاهيم كنت قد أثرتها". (٢٤)

يتميز منهج أركون بالمقاربة السيميائية للخطاب القرآني، فهو يدرس مجموعة من الموضوعات ومنها على وجه الخصوص: المكانة اللغوية للخطاب والتي تنقسم إلى: كلام منطوق، نطق، خطاب، نص، البنى الإيقاعية أو صيغ التعبير، البنى التركيبية النحوية، البلاغة، التنظيم المجازي للخطاب، المفردات، الشبكات المعجمية، أنظمة الدلالة، التحديدات والمعاني، علم المعاني البنيوية.

تكمن أهمية هذه المقاربة المنهجية بالنسبة لأركون، في محاولة إخضاع النص القرآني للتحليلات السيميائية، والتي تمكنه من العودة إلى الأصول و "الاستعادة النقدية التي تتخذ مسافة بينها وبين المواد المقروءة الأولية، ثم كل المواد الثانية أو الثانوية التي أنتجها التراث في آن معاً". (٢٥)

وعليه نستطيع القول إن أركون، وفي إطار تحليل الخطاب الديني والقرآني على وجه الخصوص، يستعمل الخطاب الملفوظ بنوع من التشابه مع تحليلات ميشيل فوكو، لكن مع اختلاف كبير في المرجعية والممارسة والتطبيق. ففي الوقت الذي نجد فيه فوكو يهتم بالخطاب في التاريخ وعلاقة ذلك بالمعرفة والسلطة والذات، نجد أركون يوظف المنجزات الألسنية، وخاصة ما تعلق بعلم العلامة (السيمياء)، لدراسة النص الديني تحديداً، وهو الجانب الذي يميزه عن فوكو وعن جميع المفكرين العرب المعاصرين، ممن اهتموا ويهتمون بمسائل الدين والتراث.

لا يتجاهل أركون أن عملية التفكير في التراث العربي الإسلامي، بهذه المنهجية

تعد عملية أساسية وحيوية وخطيرة في الوقت نفسه، وخاصة من الناحية السياسية، لأنها تحاول زعزعة الجوانب الوثوقية والمتكلسة والمتحجرة في هذه الثقافة، وخطيرة بشكل خاص إذا ما حاولت أن توسع من دائرة بحثها لتشمل النص المقدس "لأنه يضطر إلى تعرية الوظائف الإيديولوجية والتلاعبات المعنوية والانقطاعات الثقافية، والتناقضات العقلية التي تسهم في نزع الشرعية عما كان متصوراً، ومعاشاً طيلة قرون بمثابة التعبير الموثق عن الإرادة الإلهية المتجلية في الوحي.. أن نتأمل في التراث الإسلامي أو أن نفكر فيه، فهذا يعني أن نخترق أو أن ننتهك المحرمات والممنوعات". (٢٦)

تحضر في هذا النص فكرتان أساسيتان من أفكار ميشيل فوكو، الأولى تتعلق بطبيعة اللغة المتميزة بالاختراق والتجاوز، والتي تحاول الأركولوجيا أن تصف أرضيتها، والثانية محاولة التفكير في اللامفكر فيه والمستحيل التفكير فيه، الذي يختلف جذرياً عن الشيء في ذاته. ذلك أن المستحيل التفكير فيه عند فوكو، وكذلك عند أركون، مرتبط بالمعطى التاريخي والسياسي والمعرفي، وليس له علاقة بالجوهر المفارق أو الميتافيزيقا. ولقد أدرك أركون في هذا النص طبيعة العلاقة التي تجمع بين فعل الاختراق وضرورة التفكير في المستحيل التفكير فيه، من خلال التفكير فيما يسميه بالسيادة العليا والسلطة السياسية في التراث أو في الفكر الإسلامي المعاصر على السواء. وبهذه الطريقة وما تتميز به، لا يمكن فصل الحداثة عن التراث في نظر أركون. (٢٧)

لقد حاول الناقد المفكر أركون في العديد من كتبه ومقالاته أن يفتح طرقاً ومناهج جديدة وميادين مهملة في البحث عن الفكر والتراث العربي والإسلامي، نجملها في جملة من النقاط:

١ -الفكر العرفاني المكتوب و "الفكر الوحشي" — على حد تعبير -.

٢ -القرآن الكريم والظاهرة القرآنية.

٣ -دين الحق وتاريخ الحق، أي التعالي وعملية التنزيه.

٤ -التاريخ الراوي للأفكار، وتاريخ المنظومات الفكرية.

٥ -التحليل الفيلولوجي التاريخاني والتحليل اللساني السيميائي.

٦ -التقسيم الزمني الخطي، والتقسيم الإبستيمي.

٧ -الفصل بين اللغة والتاريخ، والمجتمع والأدب والفكر، والربط الجدلي بين اللغة والتاريخ والفكر.

٨ -الخطاب الرسمي والخطابات الثانوية، والمكتوبة والمعزولة والمنسية.

٩ -العرض الوصفي لصريح الخطابات والتحليل المستخرج لمحتوى الإيديولوجي.

اقتضت هذه التوجهات استعمال مناهج عديدة، وهضم علوم متنوعة متكاملة والتزام فكر حي منتقد يتدخل في جميع ما يعرض له من مذاهب وتيارات ومواقف وعقائد وتصويرات فردية وجماعية.

إن تاريخ الفكر والتراث يعتمد على قراءة" النصوص الأدبية منها والنظرية، ومناهج "القراءة" قد تغيرت وتعددت بعد ازدهار البحوث اللسانية والسيميائية في السنوات الأخيرة. أصبحت القراءة علمية معرفية شاملة، تجمع بين التحليل اللغوي والتساؤل التاريخي، والتدبير الفكري لاستخراج الجدلية الكامنة بين الحقول الثلاثة: اللغة، والتاريخ، والفكر. (٢٨)

يعد أركون جل أعماله الفكرية والنقدية ليست إلا معالم على الطريق الطويل والصعب لتأسيس منهج فكري ونقدي منفتح وتطبيقي للتراث العربي والإسلامي، يقصد بذلك أنه منفتح على كل تجليات الفكر، وعلى كل منجزاته التي تتجاوز الحدود والحواجز التي فرضتها الأدبيات الديماغوجية و"البدعوية". ومنفتح بنفس الدرجة على علوم الإنسان واللسان والمجتمع، ومناهجها وتساؤلاتها كما هي ممارسة عليه في الغرب منذ أربعين سنة.

إن هذا البرنامج الضخم من التفحص والبحث، المتمثل في فهم كل المنتجات الثقافية العربية، بما فيها الأدب بالمعنى الصرف للكلمة، من الناحية السوسيولوجية والأنثروبولوجية والفلسفية هو الذي يحاول أركون تنفيذه والإحاطة به. إن هذا المشروع يختلف عن مشروع بروكلمان وفؤاد سيزكين، المتمثل فقط في جرد المؤلفات

العربية وإحصائها. إنه برنامج بمعنى دراسة شروط صلاحية كل المعارف، التي أنتجها العقل ضمن الإطار الميتافيزيقي والمؤسساتي والسياسي، الذي فرض عن طريق ما كان قد دعاه بالظاهرة القرآنية والظاهرة الإسلامية.

يحاول أركون الرد والوقوف أمام تيار إيديولوجي ظهر في الغرب يدعي الانتماء إلى المراسيم الجامعية والتمسك بالقيم الأكاديمية في البحث، ولكنه ينشر ويعمم في اللغات الأجنبية شعارات الخطاب الإسلامي المعاصر وكلامه الرديء المبتذل. كما حاول أركون أن يتفحص كتابات المستشرقين بعمق وقراءتها قراءة ناقدة من الداخل، فمثلاً تفحص الجزء الأول من كتاب "تاريخ الأدب العربي" لجامعة كمبردج، وبالتحديد العنوان العام "الأدب العربي"، فوجده مجرد مجموعة فصول تعالج إما مادة تاريخ الأفكار وإما مادة التاريخ الأدبي. ولكن هذه الفصول — في نظر أركون — المكتوبة من قبل باحثين متخصصين، ليست إلا عبارة عن رصف للمعارف المتراكمة المتعلقة بكل موضوع أتى به التراث؛ كالشعر الجاهلي والنثر العربي البدائي والرسالة النبوية، والقرآن والحديث والسيرة والشعر الأموي، والتأثيرات اليونانية والفارسية على الأدب العربي.

ويلاحظ أركون على الكتاب غياب الفصول التي تعالج موضوع التأريخ، أي كتابة التاريخ الأدبي برؤية نقدية، وكذا الأدب الجغرافي، والفكر اللغوي وبداية علم الكلام والتفسير، وتيار الزهد والأخلاق أو السلوك. وأما الفصل التاسع فهو مخصص للخرافات والأساطير قبل الإسلام وفي بدايته.

ولكننا — يضيف أركون — نبحث فيه عبثاً عن معالجة سيميائية بنيوية للحكاية الشعبية، أو عن مقاربة حديثة لفن السرد القصصي، أو عن اكتشاف المخيال العربي. ليس هناك أي أثر في الكتاب للمخيال الفردي، الذي يسهم مع العقل والذاكرة في بلورة التصور والإدراك، ولا للخيال الاجتماعي بصفته وعاء للتصورات، التي تنتجها ملكات تحسس الواقع وتفسيره وترجمته. وأما مفهوما الأبسمتي ونظام الفكر اللذان استغلا بخصوبة لا متناهية من قبل ميشال فوكو، فقد بقيا مجهولين تماماً أو مستحيل التفكير فيهما بالنسبة لمؤرخي الأدب العربي.

إن عدم اهتمام معظم المستعربين وعلماء الإسلاميات الغربيين — في نظر أركون — بدرس إنتاج المعنى ومستوياته هذه، يدل إلى أي حد يبقون هامشيين بالنسبة

لتقدم البحث العلمي الذي يطبقه الغربيون على مجتمعاتهم بالذات.

أما إذا نظرنا – يضيف أركون – إلى ناحية الباحثين العرب المسلمين، وجدنا تأخراً في البحث وبطئاً ونواقص أشد إيلاماً وحزناً. إن تفاقم المشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية منذ سني السبعينات، يفسر لنا سبب الانخفاض الواضح للإنتاج العلمي في المجال العربي والإسلامي كماً ونوعاً. أما الأدبيات النضالية فهي على العكس من ذلك وافرة وغزيرة جداً. يقول أركون: "إن أمثال طه حسين، وأحمد أمين، والمازني، وسلامة موسى وغيرهم، لا يوجدون في المناخ العربي الراهن.. إن المثقفين قد قذفوا بتحديات جديدة وطرحوا مشاكل جديدة". (٢٩)

يوجد إذن كم هائل من المواد الخام – في نظر أركون – التي تنتظر من يستغلها على ضوء النظريات الحديثة للكتابة والقراءة، وإنتاج المعنى وسيميائية النصوص الدينية والأدبية، والمجاز والرموز والعلامة والإشارة. إن مثل هذه الاستعادة النقدية التي ارتادها أركون، تهدف إلى اكتشاف التراث العربي الإسلامي الذي يربط بين علم النحو وعلم الألفاظ والمعاني والتفسير وعلم الأصول وعلم القرآن والأدب بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، من جهة وبين العلوم المدعوة عقلية من جهة أخرى.

ويرى أركون أن العلماء من رجال الدين المعاصر، لا يمتلكون مثل أسلافهم القدامى، الجهاز المفهومي والمصطلحي الذي يتيح فهم الموقف الأدبي والموقف الفكري، دون إحداث التضاد بينهما. إن الأسطورة والميثيولوجيا والطقس الشعائري والرأسمالي الرمزي، والعلامة اللغوية والبنى الأولية للدلالة، والمعنى والمجاز وإنتاج المعنى وفن السرد القصصي والتاريخية، والوعي واللاوعي والمخيال الاجتماعي والتصور الأسطوري، كل ذلك يمثل مصطلحات تعاد بلورتها وتجديدها دون توقف من خلال البحث العلمي المعاصر. إن هذا لجهاز المفهومي – في نظر أركون – غائب تماماً عن ساحة التفكير العربي والإسلامي. إن استخدام هذه الأدوات الجديدة في التحليل والتنظير والفهم، لا يزال ينتظر من يقوم به من أجل دراسة الفكر والتراث وإعادة تنشطيه وتجديده. (٣٠)

في كتابه "نقد العقل الإسلامي"، الذي ترجم إلى "تاريخية الفكر العربي الإسلامي"، وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات النقدية، كتبت في مناخات طفرة علوم الإنسان؛ كالألسنية، والأنثروبولوجية، وعلم الاجتماع والتاريخ، والنقد

الأدبي، في أواخر السبعينات. يرى أركون أن المقارنة الابستومولوجية هي التي من شأنها وحدها أن تقدم المحاكمة العقلية على سلطة العقل واللوغوس. والحقيقة، بما أنها تتجسد عن طريق وساطة الإنسان، فإنها تتطلب عدة مستويات من التحليل، تحليل مستوياتها اللغوية والسيميائية من أجل الإحاطة بها ومضامينها المحضة، وتحليل المستوى التاريخي من أجل تحديد منشأه وروابطه وعلائقه، وتحليل المستوى السوسيولوجي من أجل موضعته، بصفته انعكاساً للحاجة والصراعات والآمال لجماعة، وتحليل المستوى الأنثروبولوجي من ثم، من أجل تحديد مستوياته، وتمفصلاته، وتحليل المستوى الفلسفي من أجل قياس علاقته بالكائن والكينونة. وفيما يخص الدين والمثال الإسلامي والتراث، فإن تحليل المستوى الثيولوجي يعتبر أمراً لا مفر منه، وينبغي أن يتمثل هذا المستوى كل مستويات التحليل المذكورة، وإلا يبقى الخطاب في إطار القناعة والتبجيلية. (٣١)

والناقد المفكر محمد أركون دعا في كل كتاباته إلى تطبيق المنهج الفروعي (المتعدد الفروع) على الظاهرة الإسلامية والظاهرة القرآنية، بقراءتها قراءة تزامنية، بحثاً عما هو مفكر فيه، وعن ذرى السيادة العليا (المتعالية)، التي تسوغ كل سلطة سياسية أو تنقضها، التي تزود المخيال بوظيفة التعالي التقديسية، المعاشة في المجتمع والواقع.

يتساءل أركون في سياق فتوحاته الفكرية، وإعادة قراءته للتراث العربي الإسلامي قراءة جديدة، من الذي لا يشعر اليوم بالحاجة لإعادة التفكير جذرياً بمسألة النزعة الإنسانية في الوسط العربي الإسلامي؟ من لا يشعر بضرورة طرح المشاكل بشكل مختلف كلياً، بعد كل ما حصل خلال الأربعين سنة الأخيرة الماضية؟ يقصد ما حدث في العالمين العربي والإسلامي من أحداث جسيمة وتراجعات خطيرة ومؤلمة، وما حدث من انهايارات متتالية، وحذف للأجزاء المبدعة من التراث، ونسيان لفترته الكلاسيكية والعقلانية أو الإنسانية الخلاقة، وتحويل التراث العربي الإسلامي إلى مجرد أداة أيديولوجية من أجل التوصل إلى السلطة. هذه الانحرافات الأسطورية — في نظر أركون — بل والهلوسة التي طرأت ليس فقط على تراث فكري خصب وعريق كالتراث العربي الإسلامي، وإنما أدت إلى خنق حياة الروح والشرارة الفكرية منذ نهاية العصر الليبرالي عام ١٩٤٠، والدخول في المرحلة التاريخية المدعوة ثورية: أي الثورة المدعوة بالاشتراكية.

ما هو سبب ازدهار النزعة الإنسانية أثناء العصر الكلاسيكي، ثم انقراضها بعد ذلك من ساحة المجتمعات الإسلامية والعربية؟ ما هو هذا القدر التراجيدي الذي أصابها فجعلها تموت؟

لقد اختفى مفهوم النزعة الإنسانية من الساحة تدريجياً بعد ضمور الفكر العربي الإسلامي، وتقلص آفاقه وجمود شرايينه وأوردته. فالعصر الكلالاسيكي كان قد شهد النزعة الإنسانية نظرياً وعملياً، واتخذت لديه من الناحية الأسلوبية صيغة "الأدب"، بالمعنى الواسع للكلمة وليس بالمعنى الجمالي أو الفني الضيق.

وقد اغتنى الأدب بالعناصر والمعطيات الفلسفية والعقلانية، بمعنى أن كتب الأدب الكلاسيكية كانت تحتوي على البيان الأسلوبي والأفكار الفلسفية في آن معاً. ولكن بعد زوال كتب الأدب والفلسفة والدخول في عصر الانحطاط، اختفت النزعة الإنسانية أو الفلسفة العقلانية من الساحة. وهكذا ماتت الفلسفة الإنسانية والعقلانية العربية طيلة قرون عديدة: أي حتى القرن التاسع عشر وظهور عصر النهضة، ومحاولة الاتصال من جديد بكتب التراث المبدعة وبالحضارة الأوروبية في آن معاً، ".. وعندما أقول بأن النزعة الإنسانية قد اختفت من الساحة العربية الإسلامية، فإنني أقصد أن الموقف العقلي الذي كان يجمعها أو يغذيها قد اختفى هو الآخر أيضاً. فانتشار النزعة الإنسانية مرتبط بازدهار النزعة العقلانية. وهذا ما حاولت أن أبته في أطروحتي (نزعة الأنسنة في الفكر العربي، جيل مسكويه والتوحيدي).. لقد ازدهرت الفلسفة والموقف الإنساني المرتبط بها حكماً في اللغة العربية، ومورست عملياً في الأوساط الحضرية المتمدنة ولدى النخب المثقفة في منطقة العراق — إيران ثم إسبانيا — المغرب بين القرنين الثالث والسابع للهجرة". (٣٢)

وكتاب أركون "قضايا في نقد العقل الديني"، هو تكملة لكتاب "نقد العقل الإسلامي"، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات تتمحور، كما يقول حول الجدال القائم بين الفكر الديني والفكر العلمي. ويكرر أركون مواقفه الأكاديمية حول الدراسة العلمية لظاهرة الدينية التي لا تنحصر في المناقشات الجارية حول القضايا السياسية والاجتماعية والتشريعية والتربوية، بل تتعداها كي تشمل ما يعالجه العلماء في مجال علم التاريخ، والاجتماع، والألسنيات، والسيمياء والأنثروبولوجيا.

لكن من الأمور اللامفكر فيها، أنه يدعو إلى مغرب عربي مستقل في قطيعة

ابستيمية مع المشرق العربي. ويرى أن العلاقة بين المشرق والمغرب تقوم على صراع المركز والهامش، وهو يقرأ الوضع في الجزائر انطلاقاً من الهامش، ويرى أن لأحداث الجزائر اليوم علاقة بالسياسة التي اتبعت بعد الاستقلال "أقصد تلك السياسة التي اعتقدت أن بإمكانها تشكيل أمة مركزية واستيهامية وخيالية (الأمة العربية)، ضاربة عرض الحائط بالتاريخ الواقع للجزائر". (٣٣)

ويدعو إلى تعددية لغوية تحافظ على الوحدة الوطنية في النطاق الجزائري والمغربي. لكن حين يتحدث أركون عن التعددية اللغوية، يرى أن اللغة الفرنسية حية وناقلة للحداثة، أما اللغة العربية فتعاني من الإرث الثقيل للغة التي اختارها الله في القرآن. وحتى هاشم صالح، ترجمانه الأمين، الذي يتمنى لو كان بمقدوره شرح كل كتاب من كتب أركون بثلاثة كتب، لكي يفهم على حقيقته، لا يوافق على مغالاة أركون، ويعترض عليه بالقول أن اللغة العربية المشحونة لاهوتيا محصورة بالشيوخ والبيئات التقليدية المحافظة، وأن هناك لغة عربية أخرى حديثة ومتحررة، هي لغة نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وكل المثقفين العرب.

ويرى أركون أن المسلمين الذين يتبعهم بعض المستشرقين، يكتفون باستغلال الامتياز اللاهوتي لاستمرارية اللغة التي استخدمت لأول مرة في الوحي، وهذا الأمر برأيه لأكبر دليل على أن المشاكل الأكثر عمقاً، والخاصة بالعلاقات الكائنة بين اللغة والفكر، تظل مرمية في ساحة اللامفكر فيه، ليس تحت ضغط المسلمات اللاهوتية المستكينة في الاعتقاد الجماعي فحسب، بل والعقائد الأكثر نشاطاً المتعلقة بوحدة الأمة العربية.

ويلاحظ أركون أن المغاربة الذين يرغبون في إدخال برامج مدرسية لتعليم الآداب العربية الجميلة مضطرون للتركيز على مؤلفي المشرق وكتاباتهم أكثر من التركيز على مؤلفي المغرب. لماذا؟ لأن النظام المعرفي المشترك تولد ونشأ في المشرق العربي. (٣٤)

وإذا كان إدوارد سعيد في كتابه "الإمبريالية والثقافة"، يدعو إلى ثقافة كوزموبوليتية يسميها "ثقافة" الهجنة"، ويرى فيها مثالاً لثقافة إنسانية تعددية، وكان في كتابه هذا يقابل ويساوي ما بين الإمبريالية والعروبة، باعتبار العروبة الوجه الآخر للإمبريالية، فإن أركون بدوره يرى في المتوسطية فضاء ثقافياً كوسموبوليتيا،

يتجاوز الأطر القومية الضيقة، وهي حالة نفسانية تعويضية، يعاني منها أركون.

وفي مسألة العلمانية، يرى أنها منهج ينهض على العلم، ويمثل موقفاً نقدياً تجاه كل فعل من أفعال المعرفة، وبصفته الأكثر حيادية والأقل تلويثاً من الناحية الإيديولوجية، من احترام حرية الآخر وخياراته.

وهكذا تنتهي لعبة الإنشاء المكرورة المفكر فيها، واللامفكر فيها، والمفكر فيها على شاطئ البحر الأبيض المتوسط: إنه المشروع الذي يهدف إلى القراءة التحليلية المقارنة الاسترجاعية المستقبلية، أو التراجعية التقدمية لكل أنظمة الفكر، والتراثات الثقافية المكتوبة والشفاهية، والتي كانت قد انتشرت وترعرعت في حوض البحر الأبيض المتوسط، بغية إعادة الاعتبار للهواجس الإثينة الضيقة. (٣٥)

وفي مسألة العلمانية، يرى أنها منهج ينهض على العلم، ويمثل موقفاً نقدياً تجاه كل فعل من أفعال المعرفة، وبصفته الأكثر حيادية والأقل تلويثاً من الناحية الإيديولوجية، من احترام حرية الآخر وخياراته. أما العلمانية يرى أنها منهج يحذف من المدرسة العامة كل تدريس علمي لتاريخ الأديان، بصفتها بعداً دائماً وكونياً من أبعاد المجتمعات البشرية، ويذكر نماذج لعلمنة بعض الدول الإسلامية كتركيا بزعامة أتاتورك.

يتجلى منهج أركون في ضرورة الاستفادة من التجربة الدينية للإنسان، لأن الإنسان لم يكن غائباً عن السياق الديني، بل كان على الدوام حاضراً بصورة كلية، ولم يكن أبداً مطموساً لأن الإنسان الخاضع للنظام الديني يظل محلاً لكل الفعاليات المعرفية والمعيارية التي أوكلها له الوحي. يرى أن التجربة الدينية هي المحك، وأنه لا جدوى من إهمال البعد الروجي كما يفعل العلمانيون، لكنه يرفض الاستسلام لمزاعم الإرثودكسيات الدينية المختلفة إلى امتلاك الحقيقة المطلقة، ويرى ضرورة إخضاعها إلى العقل البشري دون قيد أو شرط. وهنا يتجلى أحد المبادئ الأساسية في منهجية أركون، وهو جرأة علمية في فكر أحد ابرز مفكري المغرب العربي الحداثيين. (٣٦)

وفي محور المرأة يرى أنه بسبب شرطها البيولوجي، هي التي تؤيد الحياة وتنتج أفضل الثروات، وكذا تصبح موضوعاً تتحكم فيه استراتيجيات الرجال، الذين

يحتكرون بين أيديهم سلطة الإشراف على انتقال الثروات، وعلاقة القوة الكائنة بين العائلات والعشائر والقبائل.

وفي هذا المضمار ينتقل إلى ظاهرة الجنس، ويرى ضرورة السيطرة عليه أو إحكامه بضوابط معينة، إن الظروف التاريخية والثقافية والسياسية، والديمغرافية التي ابتدأت تنبثق فيها هذه المناقشات في المجتمعات الإسلامية، هي التي تدعونا إلى الكثير من الحذر والصبر والتسامح، قبل أن نصدر حكماً بالإدانة المسبقة على طريقة "الحركات النسائية" في أوروبا.

ولا يزال محمد أركون؛ المفكر الجزائري إلى يومنا هذا، يخوض معركة تثبيت النزعة الإنسانية داخل المجتمعات الإسلامية، مجيباً عن أسئلة شائكة، تطرح على الفكر الإسلامي والعربي بإلحاح. (٣٧)

صفوة الكلام.. تقويم عام:

إن مشروع محمد أركون النقدي، جهد يتجاوز النزعة التراثية الانتقائية الكلاسيكية، والنزعة الاستشراقية للدراسات الإسلامية والتراث العربي. يقوم في الأساس على النقد كما ظهر في جل أعماله، وهو لا يتوقف في نقده عند الفروع والنتائج، بل يعود إلى الأصول حافراً منقباً، فيخضعها للنقد والتفكيك، موضحاً سير الأحداث في التاريخ، كاشفاً عن الوجه الآخر للأشياء، أي أنه لا يقصر على نقد الأحاديث والتفاسير، ولا يكتفي بتكفيك الأنساق الفقهية، والمنظومات الأدبية، بل يتوغل في نقده وتكفكيه وصولاً إلى الأصل الأول: أي إلى الوحي القرآني.

والحق أن أركون يركز نقده وتفكيكه في الدرجة الأولى على الخطاب الإسلامي؛ أصولاً وفروعاً وفي مختلف مستوياته وتجلياته، بدءاً من النص القرآني ذاته وانتهاء بكل ما انتظم حوله من نصوص وخطابات. إن هذا اللون من التفكيك يسعى إلى استنطاق خطاب الحقيقة عن بداهاته المحتجبة، إنه اشتغال على النصوص بالعمل على تفكيكها، والحفر في طبقاتها للكشف عما تمارسه من آليات الحجب والاستبعاد والكبت والتحوير والخداع.

ومن خلال منهجه التفكيكي، استطاع المفكر والناقد الجزائري إحداث زحزحات عديدة داخل ساحة الفكر الإسلامي والعربي، لقد خلخل الأسس التقليدية والتصورات

الرازحة بعناد في الجبهتين الإسلامية والاستشراقية.

وإذا كان أركون يستخدم مناهج اللسانيات والأنثروبولوجيا والحفريات، ويتفق مع أعلام النقد المعاصر في موقفهم من الحداثة الغربية، وتفكيكهم للعقل المهيمن، إلا أنه يختلف معهم في نقطة واحدة، هي عدم السقوط في حمأة اليأس والعدمية، وكذلك فإنه يرفض التطرف الوضعي، واحتقار البعد الروحي للإنسان والأديان.

إن الهاجس الذي يوجه أركون في مباحثه وتحليلاته، هو العمل على تشكيل فكر نقدي عقلاني حر على ساحة الفكر العربي والإسلامي. إنه بحق مثقف في الفكر الإسلامي، وباحث حصيف في التراث العربي بارز، يكتب بلغة حديثة ويفكر بطريقة جديدة مغايرة، تخترق أسوار الممنوع وتطرق أبواب الممتنع. إنه صاحب خطاب مختلف عن الخطابات السائدة، وجديد كل الجدة في المصطلح والأداة على السواء، أو في المنهج والرؤية، أو في التوجه والرهان.

الهوامش والمصادر والمراجع

١ -علي حرب: مداخلات، مباحثات نقدية، دار الحداثة، بيروت – ١٩٨٥، ص: ٩٩.

٢ -رابح خيدوسي وآخرون: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر – ٢٠٠٣، ص: ٢٢.

٣ -محمد أركون: الإسلام، أوروبا، الغرب، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت – ١٩٩٥، ص: ١٥.

٤ -المرجع السابق، ص: ٨٩.

٥ -محمد أركون: الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، ترجمة هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر – ١٩٩٣، ص: ٢٦٤.

٦ -المرجع السابق، ص: ٢٦٢.

٧ -المرجع السابق، ص: ٢٦٧.

٨ -المرجع السابق، ص: ٢٤٨.

٩ -المرجع السابق، ص: ٢٦٥.

١٠ -محمد أركون وآخرون: الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط٢-٢٠٠٠، ص: ٢٣٢.

١١ -محمد أركون: الفكر الإسلامي، مرجع سابق، ص: ٢٥٠.

١٢ -المرجع السابق، ص: ٢٥٣.

١٣ -المرجع السابق، ص: ٢٥١.

١٤ -علي حرب: مداخلات، مباحث نقدية، مرجع سابق، ص: ١٧٢.

١٥ -شارف مزاري: كتاب الفكر الإسلامي لمحمد أركون، قراءة في الرؤية والمنهج، مجلة الكاتب العربي، العدد، ٦١، ٦٢، تشرين الثاني، دمشق – ٢٠٠٣، ص: ٢٤٦.

١٦ -محمد أركون: الفكر الإسلامي، مرجع سابق، ص: ٢٤٧.

١٧ -شارف مزاري: كتاب الفكر الإسلامي لمحمد أركون، مرجع سابق، ص: ٢٤٧.

١٨ -محمد أركون: الفكر الإسلامي، مرجع السابق، ص: ٢٤٩.

١٩ -المرجع السابق، ص: ٢٤١.

٢٠ -المرجع السابق، ص: ٢٦٦.

٢١ -محمد أركون: الإسلام الرمزي، مجلة العرب والفكر العالمي، الإنماء القومي، بيروت، العدد الثاني، ربيع ١٩٨٨، ص: ١٤١، ١٤٢.

٢٢ -محمد أركون: حول الأنثروبولوجيا الدينية – نحو إسلاميات تطبيقية، الفكر العربي المعاصر، العددان ٦، ٧ بيروت، ١٩٨٠، ص: ٢٧.

٢٣ -محمد أركون: نحو تقييم واستلهام جديدين للفكر الإسلامي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٩، بيروت – ١٩٨٤، ص: ٣٩.

٢٤ -محمد أركون، الفكر الإسلامي، ص: ٢٥٣.

٢٥ -المرجع السابق، ص: ٢٥٥.

٢٦ -المرجع السابق، ص: ٣١.

٢٧ -الزاوي بغورة: ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت – ٢٠٠١، ص: ٧٩.

٢٨ -محمد أركون: الفكر العربي، ترجمة عادل العوا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٢-١٩٨٢، ص: ١٧، ٢١.

٢٩ -محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط٢-١٩٩٦، ص: ١٤، ١٥.

٣٠ -المرجع السابق، ص: ٢٣.

٣١ -محمد أركون: تاريخية الفكر الإسلامي، مرجع سابق، ص: ٣٧، ٣٨.

٣٢ -محمد أركون: نزعة الأنسنة في الفكر العربي، جيل مسكويه والتوحيدي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت – ١٩٩٧، ص: ١٤، ١٥.

٣٣ -محمد أركون: قضايا في نقد العقل الديني، ترجمة هاشم صالح، دار الطليعة بيروت – ١٩٩٨، ص: ٣٦.

٣٤ -المرجع السابق، ص: ٤٣.

٣٥ - جميل قاسم: مقدمة في نقد الفكر العربي، مكتبة الفقيه ودار الهلال، بيروت

– ١٩٩٦، ص: ٢١.

٣٦ – علي حرب: مداخلات، مباحث نقدية، مرجع سابق، ص: ٣٨.

٣٧ – شارف مزاري: كتاب الفكر الإسلامي لمحمد أركون، مرجع سابق، ص: ٢٤٦.

معالم النقد الوجودي

في خطاب عبد الرحمن بدوي

عبد الرحمن بدوي؛ فيلسوف ومفكر مصري، وناقد وشاعر وأديب، فهو وحده مدرسة، فريد متوحد، أخرج للدنيا أكثر من مائة وعشرين كتاباً في شتى فروع الفكر الإنساني، موسوعة في الفلسفة والأدب، العربي منه والأوروبي، بمختلف لغاته بفضل:

مبتكراته ودراساته النقدية وإبداعاته الأدبية والشعرية مثل: هموم الشباب – مرآة نفسي (ديوان شعر) – الحور والنور – نشيد الغريب (شعر) – مذكراته وسيرته في ثلاثة أجزاء – في الشعر الأوروبي المعاصر – الموت والعبقرية – النقد التاريخي – دراسات في الفلسفة الوجودية – الزمان الوجودي – الإنسانية والوجودية في الفكر العربي.

دراساته النقدية المقارنة مثل: التراث اليوناني في الحضارة – أرسطو عند العرب – فن الشعر لأرسطو وشروحه العربية – الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام – الأفلاطونية المحدثة عند العرب – أفلوطين عند العرب – ابن رشد تلخيص الخطابة – حازم القرطاجني وأرسطوطاليس – ابن سينا: فن الشعر – دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي.

ترجمات الروائع الأدبية المائة مثل: أيشندورف، من حياة حائر بائر – فوكيه؛ أندين – جيتة؛ الديوان الشرقي لصاحبه الغربي – بيرن؛ أسفار أتشيلدهارولد – جيته؛ الأنساب المختارة – بريشت؛ دائرة الطباشير القوقازية، الأم الشجاعة، الإنسان الطيب في ستشوران – دورنمات؛ علماء الطبيعة – مسرحيات لوركا: يرما، عرس الدم، الإسكافية العجيبة – سرفانتس: دون كيخوتة – يونسكو: الدرس، بنت للزواج – سارتر: الوجود والعدم – رينيه ويج: الفن والنور واللوحات.

إن تحقيقاته لعشرات من المخطوطات في الفلسفة الإسلامية، قد فتح للباحثين مجالات للدراسات ما كانوا بدونها قادرين على التعرف عليها فضلاً عن الخوض فيها، اللهم إلا إذا تصورنا فريقاً من المتخصصين المتفرغين ليقوموا بما قام به وحده.

ترجماته لأعمال مستشرقين من مختلف اللغات الأوروبية التي يجيد الكثير منها (يجيد أكثر من سبع لغات). وتأليفه لأكبر الموسوعات المختصة مثل: موسوعة الفلسفة، وموسوعة المستشرقين.

نشراته الحديثة للترجمات العربية القديمة لمؤلفات أرسطو، مع مراجعتها على الأصل اليوناني، وفي ضوء الترجمات الأوروبية الحديثة.

كتابه الضخم: مذاهب الإسلاميين، يعد نموذجاً للدراسات المستندة إلى نصوص مستفيضة، وبخاصة الجزء الثاني منه عن الفرق الإسماعيلية.

كشفه عن مخطوطات لأرسطو في طشقند باللغة العربية فقد أصلها اليوناني، وليس لها أي ترجمة في أي لغة أخرى. وقد أحدث هذا الكشف دوياً في الأوساط الفلسفية، حين أعلنه في مؤتمر للفلسفة في الولايات المتحدة عام ١٩٧١.

لقد قدم بدوي دراسة قيمة عن ابن خلدون، دارساً مدى استفادته بكتاب السياسة لأرسطو، منتهياً من هذه الدرسة إلى أن ابن خلدون قد اطلع على كتاب أرسطو هذا، ولكنه لم يستفد منه بدليل أنه لم يدرس النظم السياسية المطبقة في بلاد اليونان، ولم يبحث في إمكان تطبيقها في بلاد الإسلام، وينتهي بدوي من هذا فجأة إلى نتيجة غريبة للغاية، هي أن ابن خلدون صاحب منهج تطبيقي وليس صاحب نظريات عامة في الدولة والنظم السياسية، والنماذج العامة للمجتمع الإنساني، ولذا جاء بحثه وصفياً أكثر منه نظرياً، إنه رجل سياسة عملية لا تعنيه النظريات العامة بل تهمه الأحداث الفعلية الجارية، والتي جرت في مجتمع معين يقصر دراسته عليه وهو "المجتمع الإسلامي"، ولهذا لم يهدف إلى وضع فلسفة سياسة ولا حضارية.

وما أبعد هذه الأحكام التي يقول بها بدوي عن الحقيقة، فلعل الطابع الأساسي لابن خلدون أنه صاحب نظرية لا صاحب تطبيق، صاحب إدراك للقوانين الأساسية للمجتمع والتاريخ، لا صاحب سياسة عملية يهمه الجاري من الأمور. ولا يضير ابن خلدون أنه أغفل النظم السياسية المطبقة في بلاد اليونان، لا، ابن خلدون، وإن يكن استخلص نتائجه من واقع خبرة المجتمع الإسلامي العربي، فإنه استخلص نتائج ذات طابع نظري عام بحيث تصلح قوانين للنشاط الاجتماع والحضاري عامة. إن ابن خلدون صاحب نظرة علمية إلى التاريخ والمجتمع، يؤكد بها أن التاريخ لا تحكمه

الأهواء ولا يحكمه الأفراد، لا تحكمه قوى غيبية، وإنما تحكمه قوانين كامنة فيه، متحكمة في مساره وحركته وأدواره المتعاقبة.

كتابه تاريخ الفلسفة الإسلامية، يعد أوفى دراسة عنها باللغة الفرنسية. ولا شك أن تحقيقاته للتراث تعد أجل أعماله ولا سيما المخطوطات النادرة، والتي كانت في ضمير الغيب أو في حكم التراث المنسي. (١)

ولد الناقد المفكر عبد الرحمن بدوي (١٩١٧-٢٠٠٢)، في قرية شرباص التي تقع على النيل بين المنصورة ودمياط. درس في مدرسة فاسكور الابتدائية وحصل منها على الشهادة الابتدائية سنة ١٩٢٩، وفي أثر ذلك دخل المدرسة السعيدية في الجيزة، حيث حصل على شهادة الكفاءة في سنة ١٩٢٩، ثم شهادة الثانوية العامة سنة ١٩٣٤.

دخل كلية الآداب في الجامعة المصرية (جامعة القاهرة حالياً)، وحصل على الليسانس الممتازة في الآداب والفلسفة سنة ١٩٣٨. وتتلمذ في هذه الفترة على أساتذة فرنسيين ممتازين هم: ألكسندر كواريه، صاحب المؤلفات العظيمة في تاريخ العلوم والفلسفة الألمانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم أندريه لالاند، عالم النفس والأستاذ بجامعة برن. ومن الأساتذة المصريين تتلمذ خصوصاً على الشيخ مصطفى عبد الرزاق، الذي كان عالماً بالعلوم الإسلامية متعمقاً في قراءة النصوص الإسلامية مع إلمام بالفكر الأوروبي.

كما أفاد إفادة جلى في ميدان الدراسات الإسلامية على نهج المستشرقين، من باول كراوس، الذي كان يدرس في قسم اللغة العربية فقه اللغات السامية، كما كان يلقي محاضرات على طلاب الماجستير في تحقيق النصوص والنقد التاريخي. فكانت لكراوس اليد الطولى في توجيهه في ميدان انتقال التراث اليوناني إلى العالم الإسلامي، بفضل علمه الهائل ومنهجه الفيلولوجي الدقيق، ومكتبته الحافلة بأعمال المستشرقين خصوصاً الأبحاث المفردة منها.

وفي سنة ١٩٣٨ عين بدوي معيداً في قسم الفلسفة بكلية الآداب بالجامعة المصرية، وتولى مساعدة الأستاذ "لالاند" فيما كان يلقيه من دروس على طلاب الليسانس في مادتي "مناهج البحث"، و "ما بعد الطبيعة". وفي الوقت نفسه حضر رسالة

الماجستير تحت إشراف لالاند، ثم كواريه. وكتبها باللغة الفرنسية، ونوقشت سنة ١٩٤١، وكان موضوعها "مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية". ثم أنجز رسالة للحصول على الدكتوراه في الآداب بعنوان "الزمان الوجودي" وناقشها بإشراف الدكتور طه حسين سنة ١٩٤٣.

وانتقل إلى كلية الآداب جامعة عين شمس سنة ١٩٥٠، لينشئ قسم الفلسفة بها وتولى رئاسة القسم، إلى أن، ترك جامعة عين شمس سنة ١٩٧١. وفي سنة ١٩٥٩ صار أستاذاً ذا كرسي في هذه الكلية. وفي المدة من ١٩٤٧ إلى ١٩٤٩ كان معاراً أستاذاً للفلسفة الإسلامية في كلية الآداب العليا- التابعة للجامعة الفرنسية في بيروت، التابعة بدورها لجامعة ليون بفرنسا. وفي سنة ١٩٦٧ انتدب أستاذاً زائراً لإلقاء محاضرات في قسم الفلسفة، وفي معهد الدراسات الإسلامية في كلية الآداب، جامعة السربون بباريس، وظل في عمله هذا حتى سنة ١٩٦٧. ثم عمل في كلية الآداب بالجامعة الليبية ببنغازي ست سنوات. ثم عمل أستاذاً في كلية الإلهيات والعلوم الإسلامية بجامعة طهران عام ١٩٧٣، أستاذاً للتصوف الإسلامي. ثم انتقل إلى جامعة الكويت سنة ١٩٧٤ أستاذاً للفلسفة المعاصرة والتصوف في كلية الآداب. (٢)

وهو في خضم ذلك راح يتابع نشر إنتاجه الفكري، تأليفاً وترجمة وتحقيقاً، وهو إنتاج كان قد بدأه العام ١٩٣٨، وهو بعد على مقاعد الدراسة، إذ صدر كتابه الأول عن "نيتشة" في العام ١٩٣٩، ولم يكن صدفة أن يخص بدوي في ذلك الحين، هذا الفيلسوف الألماني الذي تبناه النازيون، إذ انخرط في النشاط السياسي عضواً في حزب "مصر الفتاة"، الذي كان يتزعمه أحمد حسين، والذي كان ذا ميول نازية واضحة، ولقد كان بدوي عضواً فاعلاً في قيادة الحزب، وكان من الواضح أنه في نيتشة كما في العدد من الأجزاء التي ألفت سلسلته الأولى حول الفكر الأوروبي، إنما يسعى إلى تمجيد هذا الفكر وتمييزه عن غيره.

والحقيقة أن عبد الرحمن بدوي عادى الثورة المصرية بقوة متفاوتة، منذ انطلاقتها المباركة، ولطالما انتقد سياسات جمال عبد الناصر، شأنه في ذلك شأن النخبة الليبرالية من المثقفين المصريين من أمثال توفيق الحكيم وغيره، وأيد لاحقاً سياسات "الرئيس المؤمن أنور السادات".

عاش عبد الرحمن بدوي في العقود الأخيرة من حياته متقوقعاً على نفسه في غرفة

فاخرة في فندق "ليتسيا" الباريسي الفخم. وقد اشتغل خلال سنواته الأخيرة على كتاب لسيرته ملأ صفحاته الثمانمائة بالشتائم لكل الشخصيات العربية المعروفة؛ فكرياً أو سياسياً، بحيث أن الكتاب اعتبر "كاتالوغ" شتائم من طراز فريد. ولقد أثار هذا الكتاب من الضجة ما لم يثره أي كتاب آخر لعبد الرحمن بدوي، ومع هذا فإن الذين صدمهم هذا الكتاب، وتذكروا عبره شخصية مؤلفه، لم يفتهم أن يمدوا هوة كبيرة بين قيمة الرجل الفكرية، والصورة الإنسانية المنفرة التي يرسمها لنفسه.

معالم النقد الوجودي في خطاب بدوي:

ينضوي خطاب "عبد الرحمن بدوي" النقدي تحت مظلة الفلسفة الوجودية في الاتجاه الذي بدأه هيدجر. وقد أسهم بدوي في النقد الوجودي بكتابه "الزمان الوجودي"، وتمتاز وجوديته عن وجودية هيدجر وغيره من الوجوديين: سارتر، كامو، غابريال مارسيل بالنزعة الديناميكية، التي تجعل للفعل الأولوية على الفكر، وتستند في استخلاصها لمعاني الوجود إلى العقل والعاطفة والإرادة معاً، وإلى التجربة الحية، وهذه بدورها تعتمد على ملكة الوجدان، بوصفها أقدر ملكات الإدراك على فهم الوجود الحي. لكن أقوى تأثير في تطوره ومذهبه الوجودي، إنما يرجع إلى اثنين هما هيدجر، ونيتشة.

مارتن هيدجر أكبر النقاد والفلاسفة الوجوديين من غير شك تأثر به عبد الرحمن بدوي؛ وهيدجر هو الذي أقام بنيان الوجودية مذهباً شامخاً، يضارع أكبر المذاهب الفلسفية التي عرفت على مدى التاريخ، وهو الذي وضع مذهباً كاملاً في الوجود بوجه عام، فبحث في موضوع الفلاسفة الأولى، ولم يقتصر مثل كيركجور وياسبرس على تحليل المواقف الوجودية. وهو من أجل هذا يؤكد تفرقة ضرورية بينه وبينهما، تقوم على التفرقة بين الوجودية والموجودية؛ فالوجودية تعني بالوجود بوجه عام، أما الموجودية فتنكر أن تحليل الوجود العيني يمكن أن يؤدي إلى نظرية في الوجود، ومن هنا تقتصر على وصف ظاهرياتي للمواقف الوجودية العينية للإنسان، ولهذا فإن وجودية هيدجر لا تعني بالموجود المفرد، بل بالموجود عامة منظوراً إليه في كله بوصفه كلاً. (٣)

وفهم الوجود في نظر هيدجر معناه الاهتمام به، وهذا الاهتمام يدور حول

الأسئلة التالية التي وضعها كير كجور: أين أنا؟ وما معنى العالم؟ ومن الذي لعب علي فوضعني فيه وتركني؟ من أنا؟ وكيف دخلت هذا العالم؟ ولماذا لم يستشيروني حين أدخلوني فيه؟

وهي أسئلة يرى هيدجر أنه لا معنى لها، ما دام الوجود – في هذا – العالم لم يكن أمراً متوقفاً على إرادتي. لقد رمي بي في هذا العالم فسقطت فيه، وها أنذا فيه محصور في شباكه، فلا أملك إلا التسليم به. إن الوجود يجد نفسه في العالم وسط أدوات، يحيل كل منها إلى شيء آخر غيرها، وفي الوقت نفسه يحيل الذات التي تستخدمها، فالوجود في العالم هو وجود إحالة من أشياء بعضها إلى بعض، وذوات بعضها إلى بعض، والأداة التي لا تحيل إلى شيء ليست شيئاً.

والعاطفة تكشف لنا عن العدم في الوجود. أي عاطفة؟ عاطفة الملال: لا من شيء معين: شخص، أو منظر، أو رواية أو كتاب، بل الملال من كل شيء. هذا الشعور الغامر بالملال من كل ما في الحياة من أشياء وأحياء، يكشف لنا عن العدم، عدم الحياة، لكن هناك عاطفة أهم من الملال فيها، يتجلى العدم أبرز ما يتجلى، ونعني بها القلق. والقلق ليس هو الخوف، لأن الخوف هو دائماً خوف من شيء معين، أما القلق فيتعلق بالأشياء كلها في مجموعها، إن ما نقلق عليه في القلق هو العدم الماثل في الأشياء والأحياء، إذ نشعر في القلق بأننا نحن وكل الأشياء والأحياء قد انزلقنا في هاوية غامضة غير محددة. فتبدو لي غريبة، لا أهتم بها، إنها لم تنعدم، ولكنها فقدت عندي كل معنى، وأضحت خلواً من كل معنى يثير الاهتمام.

وهذا العدم لا يبدو لي شيئاً يقف أمامي، ويعارض الوجود، بل ينكشف لي أنه يتسبب إلى الوجود نفسه، إلى الوجود الحق، إنه يبدو لي في الوجود كأنه جزء من كيانه ومن صميمه، بل يبدو لي شرطاً لتحقق الوجود، يظهر لي في السلب، وكل إنكار، أو ثورة، أو تمرد، أو منع، أو تحريم، أو زهد أو امتناع، يحمل أيضاً معنى العدم. (٤)

ولهذا لا بد للإنسان أن يعيش في القلق لينتبه إلى حقيقة الوجود. ذلك أن الإنسان بطبعه يميل إلى الفرار من وجه العدم الماثل في صميم الوجود، وذلك بالسقوط بين الناس وفي الحياة اليومية الزائفة، ولكي يعود إلى ذاته لا بد من قلق كبير يوقظه من سباته.

والقلق على نحوين: قلق من شيء، وقلق على شيء. والموجود في العالم يقلق على إمكانياته التي لن يستطيع مهما فعل أن يحقق منها غير جزء ضئيل جداً وذلك لسببين: أولاً لأن التحقيق يقتضي الاختيار لوجوده والنبذ لسائر الوجود، وثانياً لأن ثمة حقيقة كبرى تقف دون استمرار التحقيق ألا وهي: الموت. والقلق من الموت هو ما يشعرني بالفردية إلى الحد الأعلى من الشعور، ومن هنا كان هذا القلق أعلى ما يكشف عن الوجود الذاتي الحق.

والقلق عند هيدجر ليس قلقاً أمام الإمكانيات فقط، وإنما قلق أمام المصير الوجودي برمته، ذلك المصير الذي يتهدده الموت في كل لحظة من لحظات وجوده "فالدازاين" أو الذات الإنسانية هي وجود من أجل الموت، وفي الموت تكتشف هذه الحقيقة المرة والمحتومة و "الدازاين" توجد من أجل هذه الغاية، حيث يلتقي الوجود الحي مع الفناء والزوال، وهذه العملية تفضي بنا إلى العدم عند هذا الفيلسوف، أي أن القلق هو قلق من أجل الوجود مع اللاوجود، وهي عملية لم تخترها الذات. (٥)

على أن الآنية توجد في العالم على هيئة إمكان وجود أيضاً، مع ما يصحب ذلك من التزام ومسئولية ناتجة عن الاختيار الحر للإمكانيات التي نحققها. ولكن ليس ثم حرية مطلقة في الاختيار، أولاً لأن الآنية ليست هي التي اختارت أن تجيء إلى هذا العالم، بل قذف بها فيه، وثانياً لأن الإمكانيات المقدمة لها محدودة: لأنها لا تستطيع تحقيق شيء منها إلا على حساب سائر الإمكانيات، فمجرد الاختيار ينطوي على النبذ. ولهذا لا يمكن الآنية أن تكون سيدة وجودها.

ولكن هيدجر لا يريد أن ينتهي من هذا نهاية قدرية، بل يحمل الإنسان مسئولية هذا الوضع، وإن فرض عليه فرضاً. ولهذا يرى أن من خصائص الوجود الحق، لا الوجود المزيف الذي صنعه "الناس"، أن يدرك الوجود على أنه مطبوع بطابع العدم والعبث المطلق. ولا مفر أبداً من طابع التناهي في الوجود، والزمان أكبر دليل عليه، فكل ما في الوجود متزامن بالزمان، والزمان يقتضي التناهي.

ومثلما تأثر عبد الرحمن بدوي بوجودية هيدجر تأثر بوجودية "نيتشة"، ونيتشة واحد من أعظم الشخصيات المصيرية في التاريخ الروحي للغرب، ورجل أقدار يرغمنا على اتخاذ قرارات نهائية، وعلامة استفهام رهيبة على الطريق الذي سلكه

الإنسان الأوروبي حتى الآن. وقد حاك في صدر نيتشة أن هذا الطريق سيكون طريق الضلال، وأن الفكر قد ضل طريقه، ولا بد إذن من العودة إلى الوراء، عودة تعني رفض كل ما كان يعد حتى الآن "مقدساً"، و "خيراً" و "حقاً".

واسم نيتشة يرتبط بنقد جذري للدين، وللفلسفة، وللعلم وللأخلاق. ذلك أن نيتشة رأى أن الإنسانية قد عاشت حتى الآن على عبادة أصنام، أصنام في الأخلاق، وأصنام في السياسة، وأصنام في الفلسفة. لهذا رأى أن مهمته هي الكشف عن هذه الأصنام وتحطيمها، في كل ميدان من هذه الميادين الثلاثة.

وكان على نيتشة بعد هذا التحطيم للقيم السائدة في الأخلاق والفلسفة، أن يقدم شرعية القيم الجديدة التي يؤمن بها. وكلها صادرة عن فكرة القوة وتقديس القوة، لأنه رأى أن إرادة القوة هي جوهر الوجود، وعن طريقها يمكن تفسير كل مظاهر الوجود.

وبمقدار شعورنا بالحياة والقوة يكون إدراكنا للوجود. وعن طريقها فحسب، نستطيع أن نعرف ما الوجود: الوجود تعميم لفكرة الحياة والإرادة والعقل والصيرورة. ذلك لأن الحياة "تقويم"، ولكي يحيا الإنسان لا بد من أن يضع قيماً. وهذا التقويم نفسه هو الوجود أيضاً. (٦)

ومعنى هذا كله – في نظر نيتشة – أن الحياة "إرادة القوة"، أي إرادة سيطرة واستيلاء وتملك وتسلط وإخضاع. ولما كانت إرادة القوى لا يمكن أن تظهر إلا بواسطة الكفاح، فإنها تبحث دائماً عن كل ما يقاومها. ولما كانت المقاومة صداً ووقوفاً في وجه الشيء المقاوم، أي معاكسة بمعنى عام، فإنها تستلزم بالضرورة الألم. فكأن إرادة القوة، أي الحياة والألم لا ينفصلان. إن إرادة القوة تنزع نحو المقاومات، ونحو الألم. وفي جوهر كل حياة عضوية إرادة ألم. والحياة في حاجة ضرورية إلى الاستشهاد والمعارضة، ولا غنى لها مطلقاً عن الخصومة والعداوة.

وإرادة القوة – حسب نيتشة – هي مقياس القيم في الحياة: فتحديد المستوى وتعيين المطلبات، كل هذا تفصل فيه إرادة القوة. وليس في الحياة شيء ذو قيمة غير درجة القوة. إن القيمة هي أكبر مقدار من القوة يستطيع الإنسان أن يحصله ويستولي عليه. ولكن المهم ليس هو كمية القوة، بل كيفتها. (٧)

وأيان فتشت في كل مرافق الحياة ومظاهر الوجود، فلن تجد غير إرادة القوة. فهي الدافع الحقيقي في النفس، وهي العامل الجوهري في الجماعة والدولة. وتبعاً لمبدأ القوة ينبغي تقويم المعارف الإنسانية: فبمقدار ما تعلو بالشعور بالقوة، تكون درجة "الحرية" فيها؛ وبمقدار ما تكون وسيلة للحصول على القوة من أجل تشكيل الأشياء بحسب إرادتنا، تكون قيمتها.

إن الغاية من القيم — في نظر نيتشة — ليست أن نوفر للإنسانية السعادة أو اللذة أو المنفعة، أو ما شاكل هذه الغايات الهينة التافهة، فهذه الأمور لا تستحق أن تطلب غاية، لأنها كلها تتحدث عن اللذة والألم وهما شيئان ثانويان، لا أوليان، تابعان، لا اصليان. وإنما ينبغي على القيم التي نضعها أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية، والارتقاء بها في سلم العلاء على الحياة، حتى تصل إلى خلق نوع جديد، لا أقول: من الإنسانية، وإنما ممن هم فوق الإنسانية. فالإنسان الحالي، أو الإنسان عامة، لا قيمة له في ذاته، وإنما قيمته هي في أنه وسيلة إلى خلق هذا النوع الممتاز. ولهذا يقول "زرادشت" لسان حال، مخاطباً الشعب المتجمع:

"إني أدعوكم بدعوة "الإنسان الأعلى"، فإن الإنسان شيء يجب أن يعلى عليه. فماذا عملتم من أجل العلاء عليه؟ فالغاية من الإنسانية — في نظر نيتشة — إذاً هي خلق هذا الإنسان الأعلى. ومن أجل هذا كان لا بد للقيم الجديدة التي نضعها، أن تكون عاملة على إيجاد هذا النوع، مهيئة لظهوره.

وأول ما يمهد لوضع هذه القيم أن يكون الإنسان حراً قد حطم كل القيود، وبدد كل هذه الأوهام الثقيلة الخطيرة، التي أتت بها المذاهب الأخلاقية والدينية والفلسفية، ولم يعد يؤمن بالقيم التقليدية، وإنما يحلق تحليقاً حراً دون خوف ولا وجل، فوق الناس والأخلاق والقوانين، والتقويم التقليدي للأشياء.

فإذا تحرر من هذه القيود كلها فليعتمد على نفسه وحده. لكن هذه الحرية ليس معناها السير على الهوى، وإنما معناها أن لا يأبه الإنسان للعناء والقسوة والحرمان، بل والحياة نفسها، وأن تكون لغرائز الرجولة والنضال، وحب الظفر والسيادة على الغرائز الأخرى، مثل غريزة السعادة. (٨)

من أجل هذا يريد أن يحيا حياة الخطر، ولا بد له في كل حين أن يحيط به الخطر

من كل جانب: فإذا لم يأت الخطر إليه، فليتقدم هو من تلقاء نفسه ليواجهه. فإذا لم يجده ماثلاً فيما حواليه، فليخلقه خلقاً. فهو يسير على هذه القاعدة السامية الممتلئة حكمة وقداسة وهي: "كي تجني من الوجود أسمى ما فيه، عش في خطر".

الوجود والزمن في الخطاب الوجودي:

غاية "الوجود" في تصور بدوي أن يجد ذاته وسط الوجود. فالوجود نوعان: مطلق ومعين، وكلاهما يطلق بعدة معان. أما المطلق فيمتاز بمميزات ثلاث أولها: أن تصوره أعم التصورات حتى إنه ليعلو على المقولات نفسها. وإذا كان كذلك، فهو غير قابل لأن يحد، لأن الحد إنما يتم بالجنس والفصل، وفكرة الوجود لا تدخل تحت أي جنس ما دامت أعم الأشياء، وليس لها في ذاتها فصل نوعي، لأنها غير متعينة أي تعيين. وتلك خاصيته الثالثة، إذ ما دام غير قابل لأن يحد، فإنه سيكون غير معروف الآنية، لأنه الصفة الأولى كل الأولية.

ومن شأن هذه الخصائص الثلاثة – في رأي بدوي – أن لا تقدم لنا عن الوجود المطلق فكرة واضحة، كما كان مصدر الإشكال في فكرته باستمرار. فالواقع أن الوجود المطلق ليس وجوداً حقيقياً، لأنه إما وجود صرف فيه النظر عن كل تعيين، ولم نصل إليه في الواقع إلا بواسطة التجريد عن الواقع، وإما وجود كلي على هيئة الروح المطلقة أو "الصورة". وهو أيضاً، وإن كان أقرب إلى العينية، نوع من التجريد، إذ فيه يفنى الفرد في كلي غامض، لا نستطيع أن نحده إلا بواسطة الفرد. كما أن ما تضمنه من معان هي من خصائص الوجود الحقيقي، قد فهم على نحو يسلبه هذا الطابع. إنما الوجود الحقيقي هو وجود الفردية، والفردية هي الذاتية، والذاتية تقتضي الحرية، والحرية معناها وجود الإمكانية. فبواسطة الحرية التي للذات الممكنة، تختار الذات بعضاً من أوجه الممكن وتحققه عن طريق الإرادة، وهذا التحقق العيني يتم في العالم، ويسمى حينئذ بالآنية. (٩)

وهذه الآنية نوع من التفسير والفهم للوجود الممكن، يعني بذلك "بدوي" عرض ما فيه، لأن في هذا كيفية وجودها، أي أنها لا تتم إلا على هذا النحو. وإلا لما كان ثمة تحقق، وبالتالي لم تكن ثمة آنية، والمصدر الذي عنه تصدر الآنية في تفسير للوجود الممكن هو الزمان.

وعدم تفسير الوجود على أساس الزمن، هو العلة في إخفاق كل ما قاله الفلاسفة من مذاهب في الوجود حتى الآن – في نظر بدوي – والذين حاول بعضهم إدخال الزمان إلى حد ما في تفسيرهم لبعض أنحاء الوجود، لم يفهموا الزمان بمعناه الحقيقي، بل كانت لديهم عنه فكرة إما مبتذلة زائفة وإما ناقصة. ذلك أنهم فهموا الزمانية بمعنى الوجود في "الزمان". ووفقاً لهذا قسموه إلى أقسام: فقسم من الوجود يخضع للزمان ويجري فيه كأحداث الطبيعة والتاريخ، وقسم لا يخضع له ولا يرتبط به كالنسب الرياضية. وكل هذا في داخل هذا الوجود. ثم قسموه قسمة ثنائية أخرى إلى وجود في الزمان، هو الوجود الفاني، ووجود فوق الزمان هو الوجود الأزلي الأبدي، وبينهما هوة حاول البعض اجتيازها بسلسلة من المتوسطات، وقال البعض الآخر إنه ليس من الممكن عبورها.

والواضح الصحيح – في تصور بدوي – أن نفهم الوجود على أنه زماني في جوهره وطبيعته. وتبعاً لهذا فإن كل ما يتصف بصفة الوجود لا بد أن يتصف بالزمانية. وليس معنى الزمانية مجرد الوجود في "الزمان"، وكأن لزمان إطار يجول فيه الوجود، كما ينظر عادة إلى المكان، فيخلط بين الزمان والمكان، بل نقول – يضيف بدوي – فضلاً عن هذا إن ما يدعون أنه "فوق الزمان" أو "خارج الزمان"، هو أيضاً زماني، ما دمنا نعزو إليه صفة الوجود. وصفة الزمانية إذن تطبع كل موجود وتشيع فيه، كروحه الحقيقية؛ فالزمان هو المقوم الجوهر لماهية الوجود، والعامل والفاعل في تحديد معناه. ".. وتفسير الوجود على هذا النحو فيه ثورة لا تقل في عنفها وخطر نتائجها، عن تلك التي قام بها كوبرنيك في علم الفلك. فإذا كان كانط قد نعت مذهبه النقدي بأنه ثورة كوبرنيكية في نظرية المعرفة، فإن في وسعنا أن ننعت مذهبنا هذا بأنه ثورة كوبرنيكية في علم الوجود" (١٠)

ومن هذا البحث النقدي الذي ارتاده "بدوي" في موضوعة "الزمن الوجودي"، نستطيع أن نستخلص النتائج العامة التالية:

أن الزمن نوعان: زمن فيزيائي، وزمن ذاتي، ويسميه بدوي "بعد بالزمان الوجودي".

أن مشكلة الزمان مرتبطة تمام الارتباط بمشكلة الوجود بوجه عام، فالزمان عامل جوهري مقوم للوجود.

إن الوجود وجودان: وجود الذات، ووجود الموضوع، ولكن الوجود الأصيل – بالنسبة للإنسان على الأقل – هو وجود الذات، حتى أننا سننتهي في آخر الأمر إلى قصر الوجود على وجود الذات.

أن المقولتين الرئيسيتين اللتين يتعين بهما الوجود هما الواقع والإمكان، وتبعاً لهما ينقسم الوجود إلى وجود ماهوي، وآنية.

أن الحرية هي الصفة الأولى لوجود الذات، وهذا يستخلص من النتيجة السابقة، أي كنتيجة لفكرة الإمكان كما بينها الناقد بدوي. والصلة بينهما وبين الواقع.

إن مشاقة الوجود لنفسه يجب أن تعد المسلمة الأولى، التي على أساسها يوضع كل مذهب في الوجود والأخلاق، وأن فكرة التوتر هي الفكرة التي يجب أن تسود كل نظرة وجودية واخلاقية.

أن العقل المنطقي ليس هو الملكة الوحيدة التي يستطيع المرء بها أن يدرك حقيقة الوجود الحي.

تلك أهم النتائج، والناظر فيها يلمح بعض القسمات العامة لمذهب بدوي النقدي في "الوجود والزمن"؛ إن الشعور بالوجود لا يكون قوياً عن طريق الفكر المجرد، وإنما يتم هذا الشعور حقاً في حالة الفعل الباطن المنشب أظفاره في الحياة المضطربة، في حالة التجربة الحية التي تستطيع فيها أن تكون على اتصال مباشر بالوجود في توتره. وهذا إنما يتم بملكة خاصة غير العقل، ألا وهي "الوجدان".

إذن فإسهام عبد الرحمن بدوي في الفلسفة والنقد الوجودي يرتبط مباشرة بوجودية هايدجر، ويعد إكمالاً لمذهبه من عدة نواح:

أولاً في تفسير ظواهر الوجود على أساس الزمانية.

ثانياً في وضع لوحة مقولات، وفقاً لها ينبي تفسير أحوال الوجود، فكما فسر كانط الأحكام الفعلية وفقاً للوحة مقولاته الاثنتي عشر، كذلك وضع بدوي – وهو ما لم يفعله هايدغر ولا غيره من الفلاسفة الوجوديين – لوحة مقولات تفهم وفقاً لها أحوال الوجود، وتتميز هذه اللوحة بأنها تقوم على التوتر في أحوال الوجود، مما يهب الفكر تفسيراً ديناميكياً للوجود قائماً على دياليكتيك عاطفي أو إرادي.

ثالثاً: فهم أحداث التاريخ فهماً كيفياً باعتبار أن الوجود تاريخي، وتاريخيته كيفية.

رابعاً: تفسير العدم بأنه الهوات القائمة بين الذات، لأن الوجود انفصال وليس اتصال.

وهنا كانت الثورة الهائلة التي أحدثها أو أنذر بها كير كغارد، فبعد أن كان الفكر هو الذي يصنع الوجود، كما عبر عن ذلك ديكارت في مقالته المشهورة "أنا أفكر فإذاً أنا موجود"، صار الفكر مضاداً للوجود، وتبعاً لهذا فإنه كلما زاد الفكر قل الوجود، وكلما قل الوجود قل الفكر، ويقصد بدوي هذا الفكر بطريقة موضوعية لا طريقة ذاتية، فإن هذه من شأنها على العكس من ذلك، أن تزيد في الشعور بالوجود، وبالتالي في الوجود، وإذا نحن بدأنا من الفكر كي نصل إلى الوجود، لا نصل إلى شيء، كما برهن على ذلك كانط في نقده للحجة الوجودية الخاصة بإثبات وجود الله ابتداء من الفكر، ولكننا نستطيع على العكس من ذلك، أن نبلغ الفكر إذا ما ابتدأنا بحل مشكلة الانتقال من الفكر إلى الوجود، على عكس ما فعل الفلاسفة المثاليون، فهؤلاء في نظر بدوي لم يستطيعوا حل المشكلة إلا بالفرار منها، بأن جعلوا الفكر هو الخالق للوجود كما ادعت المثالية الألمانية، ولجأوا إلى سلطة خارجية عليا، تضمن لهم هذا الانتقال وهي "الله"، وهذا وذاك لا يحلان المشكلة في شيء، لذا فإن الوضع الصحيح في نظر بدوي هو في المشكلة، هي أن نبدأ بالوجود لكي نصل منه إلى الفكر، كشيء بين عدة أشياء، يوصف هذا الشخص بالوجودي أو الوجود الحي.

تمفصلات الخطاب الوجودي في تجربة بدوي:

من معالم وتمفضلات الخطاب النقدي الوجودي في تجربة "بدوي" معطيات "الحياة الوجدانية"، على أن نفهم "الوجدان" بمعنى الملكة، التي نعاني بها الوجود بما هو عليه في نسيجه المتوتر على حال العاطفة وقوة الإرادة. والوجدان يكون إذن عالماً للإدراك، يختلف تماماً عن عالم الإدراك الذي يكونه العقل، ولكن هذا لا يعني أنهما مستقلان تمام الاستقلال، بل إن عالم الإدراك العقلي في خدمة عالم الإدراك الوجداني.

ومن المكونات الأخرى للوجدان "التألم"، وهو شعور الذات بأن شيئاً يحدها في

وجودها العيني، فهي تريد أن تحقق إمكانياتها في العالم الذي قذفت فيه – على حد تعبير بدوي – لأن الاتجاه الأصيل فيها، هو تحقيق الإمكانيات بقدر الوسع والطاقة، وتحقيق الإمكانيات يصطدم بالغير، لأنه لا يجري في داخل الذات وحدها، بل لا بد أن يجري في الغير، وإن كان ذلك كوسيلة لإثراء الذات بأفعال جديدة. فإذا ما لاقت، وهي بسبيل هذا التحقيق، مقاومة تألمت.

وهذا في نظر بدوي يوضح لنا الأحوال المعروفة عن الألم مما لاحظه النفسانيون، دون أن يستطيعوا تفسيره من الناحية الوجودية، وأولها أن التألم يزداد مقداره ونوعه تبعاً لازدياد الرقي في سلم الكائنات. فهذا يفسره النفسانيون على أنه راجع إلى رقي الشعور كلما علا الكائن في سلم التطور، وهذا ليس من التفسير في شيء، إنما هو ترديد لنفس المعنى بعبارة أخرى. أما الناقد بدوي، فيفسره من الناحية الوجودية على أساس أن الرقي في سلم التطور، معناه تحقيق الكائن لإمكانيات أكبر، نوعاً ومقداراً، والتحقيق يلقى مقاومة من جانب الغير، وإذن فكلما ازدادت الإمكانيات التي ستتحقق ازداد الألم الناتج تبعاً لزيادة المقاوم. ولذا – كما يرى بدوي – أن البدائي أقل تألماً من المدني المتحضر، والتطور في كل حضارة شاهد صادق، إذ نحن نعلم أن عصر المدنية فيه يتألم الناس أكثر منهم في عصر البداوة، ففي الحضارة اليونانية يشاهد ازدياد الشعور بالألم في العصر الهيليني: فبدلاً من هذه النظرة الباسمة المقبلة على الحياة، التي اتسم بها اليونان في العصر الهومري، نرى في العصر الهيليني وجوهاً شفها السقم. وفي الحضارة الأوروبية تشاهد الظاهرة عينها: فالعهد السابق على الثورة الفرنسية كان عهد إشراق وسعادة أكبر من العهد التالي لها، حتى لنرى القرن التاسع عشر عبارة عن سلسلة من المتشائمين ابتداء بشوبنهور، وإدوارد فون هارتمن، ونيتشة، حتى بودلير ودوستويفسكي، وإلى عصرنا عند هيدجر. (١١)

وتفسير هذا في نظر بدوي، أن ازدياد إمكانيات الإنسان القابلة للتحقق بواسطة النهضة الصناعية فتحت المجال واسعاً أمام تحقيق أكبر مقاومة، وتبعاً لهذا معاناة أوفر قسط من التألم. وبهذا المعنى الذي يذهب إليه بدوي، يمكن أن نفسر قول روسو: إن الحضارة تسلب المرء السعادة.

والتضحية تكون الدرجة العليا للتألم، ولذا فإنها في النقطة التي يجتمع فيها أعلى

تألم مع أعلى سرور، فالأطراف في تماس كما يقال، إذ لا يشعر المرء بألم خالص كما في الأحوال الأخرى للتألم، كما يشعر بسرور خالص على النحو المعاني في لحظات السرور، إنما هي تجمع بين الناحيتين وتفنيهما في نوع من الوحدة، لو عمقت لكانت وحدة التوتر: فالشهيد الذي يعلو جبينه الأسف الباسم، هو الذي يحقق هذه الوحدة المتوترة بين الألم والسرور، والمثل التاريخي الواضح عليه، سقراط الذي كان باسماً في أشد لحظات المحنة. في هذه الوحدة المتوترة يبلغ الشعور بالذاتية والحرية أوجه، لأنها جامعة بين النقيضين أو الضدين، فهي تعبر إذن عن نسيج الوجود الحي أدق تعبير. والتضحية هي نقطة التلاقي بين الألم والسرور. (١٢)

ومن العناصر الأخرى المكونة للتجربة الوجودية في خطاب بدوي "القلق"، ويعد من أهم الأحوال العاطفية التي اهتم بدراستها كيركجور وفي أثره هيدجر. وخلاصة تحليلهما أن القلق يكشف عن العدم. ونستطيع أن نفسر هذا بأن نقول إن السقوط في العالم بعضاً من إمكانياتها، إذ لا تتحقق هذه الإمكانيات حتى بالنسبة إلى شيء واحد، وبالتالي ستظل أشياء لم تتحقق. فالآنية إذن باعتبارها في العالم يعوزها شيء، وهذا العوز أو النقص هو العدم الذي يشعر به الإنسان في حال القلق، إذ يشعر حينئذ بانزلاق كل الموجود ونحن من بينه. ولكن ليس معنى هذا أننا نقوم بعملية تجريد سلبي كيما نبلغ العدم، بل الشعور بالعدم في حال القلق يأتي قبل كل نفي وسلب.

ولأن القلق – في نظر بدوي – يشعرنا بالعدم فإنه يرتبط بالحاضر، ويقوم في الآن، لأن الشعور في هذه الحالة لا يتعلق بلحظة ذات كيان، بل ببرهة لا سمك لها إطلاقاً، وهي ما يسميها بدوي "الآن"، وإذا زاد القلق وبلغ أوجه، شعرنا بأن الزمن قد وقف نهائياً، وهذا الشعور بوقوف الزمن هو الشعور بالآن، لأن الآن لا تجري فيه حركة. ومن هنا أيضاً ارتبط القلق بالسرمدية، وذلك عن طريق الآن. (١٣)

وموقف – بدوي – من العدم في حال الموت خصوصاً، يجب أن يكون موقف "حب المصير" الذي دعا إليه نيتشة، وذلك بأن نعد هذا العدم الذي يقلق منه عنصراً جوهرياً في تركيب الوجود في العالم. فتتولد لدينا طمأنينة من ناحية ما يقلق "منه". أما الطمأنينة بالنسبة إلى ما يقلق "عليه"، فيمكن أن تأتي بالرضا عما تحقق بالفعل من إمكانيات، والرجاء في تحقيق أكبر قدر ممكن، وبهذا الرجاء تأخذ الطمأنينة

طابعاً حركياً. ومن هنا نستطيع أن نقول إن الوحدة المتوترة للقلق والطمأنينة توجد في حالين بوجه خاص: حال القلق من الموت، وحال الطمأنينة في الرجاء، وإذا كان التوتر ليس قوياً كل القوة في كلتا الحالتين. أما طابع الزمانية في حالة الطمأنينة فهو "الآن"، إذ نشعر لإبانه بتواطؤ الزمان. وبهذا يخلص – بدوي – إلى بيان لمقولات العاطفة، ومنه يمكن أن نستنتج ما يلي: أن كل مقولة تكشف عن جانب من الوجود: فالثالوث الأول عن الوجود بعد أن تحقق، والثاني عنه وهو ينزع إلى التحقق، والثالث عنه في حالة التحقق الفعلي على هيئة الحضور بالفعل.

إن كل جانب من هذه الجوانب يشير إلى طابع للزمانية باطن فيه بطوناً ضرورياً: فالأول يشير إلى الماضي، والثاني إلى المستقبل والثالث إلى الحاضر.

إن الزمان، تبعاً لهذا، طابع جوهري للوجود يعين كيفياته، ويحدد طبيعة أحواله.

إن التوتر هو التركيب الأصلي للوجود، وفيه يبلغ الشعور بالوجود – وذلك إبان وحدة التوتر أعلاه، فتكون الذات على اتصال بالينبوع الحي للوجود.

إن أحوال العاطفة أحوال للوجود الذاتي في حال التحقق.

فالعاطفة إذن حالة معبرة عن الوجود الذاتي في تحققه العيني – حالة وجدانية لا فكرية – بمعنى أن الذات فيها مشتبكة مع نفسها، مما ييسر لها إدراك الوجود على نحو أتم، إذ ليس من شك في أن الشعور بالوجود في حال الألم مثلاً، أقوى منه في حال المعرفة بالألم، إذ في الأول اتصال مباشر بين الذات والوجود.

والحال أظهر في الإرادة منه في العاطفة: إذ الإرادة قوة للوجود الذاتي بما يحقق ما فيها من إمكانيات على هيئة وجود بالفعل في وسط الأشياء والذوات الأخرى. وهذه القوة مصدرها الحرية التي للذات في أن تعين نفسها بتحقيق إمكانياتها، فتختار من بين الممكن أحد أوجهه وتنفيذه بواسطة القدرة. وهذا الاختيار ليس معرفة بالأفضل، إنما هو فعل تعلق بأحد أوجه الممكن، وهذا الفعل أولى قد تصاحبه معرفة وقد لا تصاحبه.

وبهذا ينهي الناقد الوجودي بيان المقولات. والمقولات تفضي إلى وضع منطق

جديد – في نظر بدوي – يقوم على نفس المبدأ، مبدأ التوتر. فنحن نرفض مبدأ عدم التناقض، الذي يقوم عليه المنطق العقلي، لأنه لا يعبر عن حقيقة الوجود الواقعي، هذا الوجود الذي يقوم على التناقض والتمزق والجمع بين الأضداد، فمن الواضح أن هذا المبدأ قد أخفق في كل ما يدخله الزمان، فلم ينجح إلا في العلوم العارية عن الزمان وهي الرياضيات، وهي التي يميل المنطق العقلي، كما هو طبيعي إلى التشبه بها اليوم. وليس المجال هنا مجال تفصيل هذا المنطق الجديد، الذي يسميه – بدوي – منطق التوتر.

وهنا نصل إلى النقطة الحاسمة في المذهب الوجودي لدى – عبد الرحمن بدوي – وهي فكرة "العدم". فالناس في نظره قد أدركوا من قديم الزمان أن العدم معقد الصلة بين الزمان وبين الخلق، وإذا كانوا فهموا المسألة على أنحاء مختلفة كل الاختلاف، يمكن مع ذلك أن ترد في النهاية إلى اثنين: النظرة الفلسفية والنظرة الدينية. والنظرة الأولى تحاول استبعاد فكرة العدم، لذا لم تعن بتحليل مضمونه كثيراً، وفهمته خصوصاً بمعنى السلب في المنطق العقلي، وعني به برجسون من أجل إلغاء فكرته، ويلاحظ على كلامه هنا أنه لا يزال ينظر إليه بمعنى السلب العقلي، إذ يقول إنه يأتي بنوع من التجريد المستمر. لكن هذا غير صحيح في نظر بدوي، ".. لأنه في حالة القلق الصادر خصوصاً عن فكرة موتي الخاص، أشعر بزوال الوجود دفعة واحدة، والعدم كما قلنا ليس تصوراً عقلياً، بل هو شيء يقتضيه مجرد الوجود العيني نظراً إلى نبذ إمكانيات وأخذ أخرى". (١٤)

ويتمشى مع مذهب برجسون الفاسد في العدم مذهبه في الإمكان، مما أدى إلى إخفاقه في فهم الزمان، لأن الزمان يجب أن يفهم مرتبطاً بالعدم والإمكان. لكن جاء هيدجر من بعد فعني ببيان المدلول الوجودي الميتافيزيقي للعدم، بوصفه التناهي المطلق.

أما مذهب عبد الرحمن بدوي، فهو أن القصور في فهم طبيعة العدم قد نشأ عن نفس ظاهرة الخلط التي حدثت بالنسبة إلى فكرة الزمان، إذ خلط بينه وبين الخلاء على نحو مكاني. والفهم الصحيح إنما يأتي وفقاً للنظرية التي أدلى بها الناقد خاصة بطبيعة الوجود. ".. فقد قلنا إن الحقيقة الواقعية مكونة من هيئة انفصال، والوجود إذن مكون من وحدات منفصلة بينها هوات لا يمكن عبورها إلا

بالطفرة. فنقول الآن إن هذه الهوات هي العدم نفسه في وجوده الموضوعي. ولا يجب أن يفهم من هذه الهوات أنها خلاء، فنحن لا نفهم شيئاً اسمه الخلاء بالمعنى العادي للمفهوم. فالهوات الموجودة بين الذرات في الوجود الفيزيائي، تناظرها هذه الهوات الموجودة بين الذوات في الوجود الذاتي، ولما كانت هذه الهوات بين الذوات هي الأصل في الفردية، ففي وسعنا أن نقول إن العدم هو الأصل في الفردية". (١٥)

ومشكلة العدم مفهومة على هذا النحو من قبل "عبد الرحمن بدوي" من شأنها أن تحل الإشكالات التي أثيرت حولها دون جدوى حتى الآن، كما أنها فكرة خصبة في وسع الناقد الوجودي أن يفسر بها سر الوجود كله: فهي تضمن لنا أولاً أن العدم عنصر جوهري مكون للوجود، والعدم والوجود يكونان معاً نسيج الواقع، وليس منهما من يسبق الآخر زماناً أو رتبة عليه.

وهي ثانياً تضفي هالة من النور على كل الأفكار، التي أدلى بها الناقد بدوي. فالعدم كما ذهب هو الأصل في الفردية، أو العكس، وفكرة الحرية تقوم على فكرة الفردية أو العكس، وفكرة التوتر مصدرها أيضاً فكرة العدم، لأن التوتر لا يتحقق كما يرى الناقد إلا من مزيج من الوجود واللاوجود أي العدم، لأن الإمكان أصل الفعل، والفعل لا يتم إلا بطفرات الذات في الغير، وهي طفرة لا تقوم بها الذات إلا لأن ثمة عدما. ".. ومن هنا نرى أن الأفكار الرئيسية الموجهة لنا في مذهبنا الوجودي، وهي الفردية والتوتر والإمكان، ترتبط كلها بالعدم أوثق ارتباط، وكأنه إذن البؤرة التي يشع منها النور على المذهب كله". (١٦)

مشروع بدوي النقدي.. وجودية حضارية عربية:

يرى بدوي أن الوجودية والاتجاه التحليلي المرتبط بنظرية المعرفة، هما التياران اللذان كانت العناية بهما من قبل المشتغلين بالفلسفة من العرب، بل إن الأصالة في الإنتاج فيهما كانت أبرز في أي تيار فلسفي آخر. ومما يلفت النظر أن هذه الإشادة بالأصالة لديه، لا تمنعه من تفضيل الوجودية عن غيرها، ومن أن ينقد قصر الوضعية المنطقية والتحليلية مهمة الفلسفة على التحليل نقداً لاذعاً، يقول: "رد الفلسفة إلى مجرد تحليل للألفاظ وتعريف لها، هو أمر لا يستطيع أن يقر به أحد من الفلاسفة على طول تاريخها. ولا يمكن للفيلسوف أن ينزل بمهمة الفلسفة إلى هذا الدور التافه

الطفيلي". (١٧)

ويزيد في التصدي مؤكداً أن الوضعيين المناطقة، عندما وصلوا إلى درجة إنكار أية مهمة أخرى للفلسفة، مدعين أن تحليل اللغة كاف للجواب عن المشاكل الفلسفية، وقعوا في مبالغات فجة. وحري بالإشارة في هذا الصدد إلى أن عبد الرحمن بدوي يبلغ القمة في نقده الحاد، عندما يؤكد أن "فلاسفة أكسفورد" لم يأتوا بشيء ذي بال في تحليلاتهم الفلسفية.

والسؤال الذي يلح على الذهن، على ضوء ما تقدم، هو إذا كان قصر مهمة الفلسفة على التحليل، يعني القيام بدور "تافه طفيلي"، لا بل لا يمكن للفيلسوف أن ينزل بمهمة الفلسفة إلى ذلك، فأين إذن الأصالة في الإنتاج الوضعي المنطقي الذي شدد عليه عند حديثه عن أصالة الوجودية والتحليلية المنطقية في الوطن العربي؟ والأمر الذي يلفت النظر هو أن عبد الرحمن بدوي يؤكد أهمية التحليل في الوجودية، ويرى أنه تحليل منطقي صرف، لا يلجأ فيه إلى خارج نطاق المنطق التقليدي الصوري المعروف، ثم التحليل الدقيق لمعاني الألفاظ والمصطلحات. كما يؤكد أن التحليل الوجودي يختلف عن التحليل المنطقي، ومرد الاختلاف إلى أن التحليل المنطقي يرجع الأشياء إلى "لفظية ومجرد تعريفات". (١٨)

لقد برز البعد التوفيقي في الفلسفة الوجودية للتخلص من صورة التبعية، حيث سعى "بدوي" إلى تأصيل زمانه الوجودي، محاولاً البحث عن جذور عربية لوجوديته، ومبرراً في الوقت نفسه جدارة وأصالة مذهبه الفلسفي. إنطلاقاً من هذا كتب عن الشخصيات القلقة في الإسلام، مستعرضاً شطحات المتصوفة المسلمين، كما عرف برواد الفكر الوجودي بطريقة امتزج فيها العرض بالتمثل والإسقاط.

إلا أن عبد الرحمن بدوي يعود بعد ممارسة فلسفية طويلة وإنتاج، إلى تحقيق ونشر التراث الإسلامي، ولعلها أعظم نهاية يمكن أن يحلم بها وجودي عربي مثل "بدوي".

دعا بدوي في مشروعه النقدي الوجودي إلى وجودية عربية، وظل يؤسس لهذا المشروع منذ أربعينات القرن العشرين. فلئن كانت الحرب العالمية الثانية -كما يراها بدوي- قد هيأت للوطن العربي كي يثور ثورته السياسية، فلعل هذه الحرب

الحاضرة، أي الثورة الوجودية أن تكون فرصة تدفعه إلى القيام بثورته الروحية "الوجودية". فليس من شك في أن هذا الوطن في أشد الحاجة إلى الثورة الروحية على ما ألف من قيم، وما اصطلح عليه حتى الآن من أوضاع؛ في أشد الحاجة أن يطرح هذه النظرة القديمة في الوجود وفي الحياة، لكي يضع مكانها نظرة أخرى، كلها خصب، وكلها قوة، وكلها حياة وفيها تعبير واضح عن كل ما يخالج ضميره من مطامح نحو السمو ونحو العلاء، وشعور حي نابض بالنزوع إلى تطور روحي هائل، تصاعد فيه قواه، مندفعة متوترة، حادة متوثبة، خالقة تبدع في كل طور من أطوار هذا التصاعد، وصوراً للوجود خصبة سامية، وقيماً للحياة جليلة عالية: في الإيمان بها إيمان بإمكان خلق جيل من ابنائه عظيم، وفي تحقيقها تحقيق لنوع من الحضارة زاهر ممتاز. (١٩)

وليس من شك أيضاً في أن الشعور بهذه الحاجة قائم في نفوس أبنائه؛ تستطيع إذا أرهفت النظرة أن تكتشفه فيهم، واضحاً حيناً، غامضاً في معظم الأحيان. فهم لم يعودوا يمنحون القيم القديمة السائدة من الثقة والإيمان ما كانت تمنح من قبل. واللوحة التي كانت مرتسمة في مخيلة آبائهم للحياة السامية، والوجود الممتاز، قد بهتت ألوان الكثير من أجزائها، وانحسر عنها الضوء قليلاً قليلاً. واصبحوا ينكرون اليوم ما كان أسلافهم يحتفلون له أشد الاحتفال، ويتبرمون بأشياء كانت من قبل في موضوع التقديس.

وكانت نتيجة هذا كله أن أصبحت الطبقة الممتازة من أبناء هذا الجيل، تندفع نحو الشك في قيمة الكثير من مقدس الأشياء، وتقتحم عيونها طائفة من المسائل كانت في نظر السابقين مشاكل تقلق بالهم، وتثير همومهم، فكانوا يحيطونها بهالة من الرهبة والإجلال. فهذه الطبقة على حال من الشك قد يبلغ عند البعض درجة اليأس والقنوط، وفي شيء من القلق قد يصل حد العذاب، وفي حيرة متذبذبة تندفع ذات اليمين وذات اليسار.

ومن أجل هذا كله في حاجة إلى اكتشاف نظرة في الوجود جديدة، تؤمن بها وتحاول تحقيقها في الحياة، ويكون فيها عوض عن تلك النظرة القديمة التي لم تعد تؤمن بها. ولا بد لهذه النظرة الجديدة أن تكون متفقة مع أحوال العالم الحاضر، محققة لمقتضيات هذا العصر، باذلة جهدها في التوفيق بين متناقضاتها وفي حل ما

تستطيع من مشكلاته، حاسبة حسابها لكل ما يعج به من مسائل وكل ما يضطرب فيه من أحداث. فليس حلاً أن تلغيها أو تفر منها وتتناساها. فلكي نضمن إذاً لهذه النظرة الجديدة الحياة، ولكي تكون لها قيمة حقاً في السمو بالحياة والارتقاع بدرجة الوجود، ولكي تكون قادرة على إشباع هذه الحاجة التي نشعر بها نحو خلقها وإيجادها — لا مناص من أن نجعلها شاملة تواجه كل مشاكل هذا العصر بكل ما فيه من إشكال ومن تعقيد. (٢٠)

أما هذه الحلول الساذجة الهينة، التي تحل مشاكل العصر حلاً وهمياً بالفرار منها أو بإلغائها فلا نفع فيها ولا غناء، بل فيها الضرر كل الضرر والخسران كل الخسران. فلنكن على حذر من دعاتها، ولنحاربهم بكل ما نستطيع؛ فليس فيما يدعوننا إليه من رجوع إلى نظريات في الوجود قديمة، عشنا عليها حيناً واستطعنا من قبل أن نبني عن طريق الإيمان بها مجداً، إلا الضياع والخسران المبين. وليس هؤلاء الدعاة في الواقع إلا دعاة اضمحلال، يشيعون روح الانحلال، ويخدرون أعصابنا بلحن الفناء الذي انحصرت مهمتهم في الحياة في توقيعه.

يقول عبد الرحمن بدوي في دعوته إلى وجودية عربية وإلى إنسان وجودي عربي ".. وإلى التمهيد لإيجاد هذه النظرة الجديدة قصدنا حين فكرنا في هذا المشروع الضخم، مشروع تقديم "خلاصة الفكر الوجودي الأوروبي" إلى أبناء هذا الجيل. فنحن نريد عن طريقه أن نعرض عليهم العقل الأوروبي، وهو يناضل ويجاهد في سبيل إيجاد نظرة في الحياة وفي الوجود، من شأنها أن تخلق طابعاً ممتازاً من الإنسانية، وصورة جليلة سامية من صور الحضارة. نريد أن نبين لهم كيف يفكر هذا العقل ويبدع ويخلق، وكيف يتطور فتتطور معه صور الوجود وقيم الحياة. نريد أن نوردهم هذه الينابيع الفياضة الحية، التي تنبثق من الرجل الأوروبي في تدفق وباستمرار". (٢١)

وفي ندائه وبيانه الوجودي؛ لا يدعوا الجيل العربي الجديد إلى أن يؤمنوا بمذاهب هذا الفكر الوجودي الأوروبي، ويسيروا في الاتجاه الذي سار فيه، دون افتراق عنه أو محاولة لإنكاره ومخالفته. فليس يعنيه من أمر هذا الإيمان شيء. إن ما يعنينا حقاً — يقول بدوي — والذي من أجله أخذنا أنفسنا بمهمة العرض والتحليل لهذا الفكر الوجودي، هو أن نحملهم على أن يفكروا فيما فكر فيه العقل الأوروبي، ويتأملوا في

المشاكل التي أثار، والحلول التي قدم، وأن ينظروا نظراً عميقاً، فيه حرص وفيه جد، فيما أتى به من نظرات في الحياة وفي الوجود، كي يتخذوا من هذا النظر وذلك التأمل والتفكير، دافعاً ومادة وأداة من أجل إيجاد هذه النظرة الجديدة، التي باسمها سيعلنون ثورتهم الروحية المنشودة.

والناقد بدوي في مشروعه الوجودي هذا، لا يقدم حلولاً قد تم صنعها وإعدادها فأصبحت صالحة للاستهلاك، وهو لا يتقدم إليهم بنماذج نهائية كاملة، وليس عليه من بعد إلا التقليد والاحتذاء: إنما يضع في متناول أيديهم مادة ثمينة للتفكير الحي الخصب، وتحت أنظارهم أمثلة خليق بهم أن يتأثروا بها ويستلهمونها، وصوراً حية قوية لآخر ما وصل إليه الفكر الإنساني في تطوره وسموه، كي يبدأ نموهم منها بعد أن يهضمونها ويتمثلونها، ويعلون عليها بعد أن يكونوا قد أدركوها.

يقول بدوي في هذا الصدد: "ومن أجل هذا كله قد اخترنا من موضوعات هذا الفكر الأوروبي ما يمثله أحسن تمثيل، ويعبر عن سموه أصدق تعبير: فاخترنا الفلاسفة، والمفكرين، والشعراء الفلاسفة. ومن هؤلاء جميعاً لم نختر إلا أقدرهم على إلهام وإثارة التفكير وأقربهم إلى روح العصر، وأعظمهم أثراً في تطور أوروبا الروحي، وأشدهم عناية بمشاكل الإنسانية الحقيقية، وأحرصهم على أن يكون فكرهم حياً ينبض بدماء الحياة، خصباً يقدر على النمو من بعدهم والإنتاج، جريئاً يهاجم المشكلات، حراً يبدد ما قدس من أوهام. ثم اخترنا من بعد هؤلاء روح الحضارة الأوروبية، نعرض تطورها ونحلل أدوارها ونكشف عن جوهر كل واحدة منها، حتى تكون لدينا صورة كاملة للروح الأوروبية في نموها ووقوفها، ومدها وجزرها ومنحنيات تطورها". (٢٢)

صفوة القول في خطاب بدوي:

وبهذا الختام البياني والدعوة الصريحة للفكر والنقد الوجودي، يكون الناقد المفكر عبد الرحمن بدوي، قد وضع أمام أيدينا أول صورة من صور النقد الوجودي الأوروبي، مندغمة بمحاولة وجودية عربية يضع أركانها هو ويؤسسها ويرتادها بلا منازع، ويضع معالمها على الطريق في شكل وجودية: ذات صورة حية قوية فيها عنف وفيها قسوة، وفيها تناقض وفيها اضطراب وفيها خصب وفيها حياة. وهو الناقد

المفكر، يعلم مقدماً أننا لم نطمئن إليها، وأن الكثير من القلق سيساور نفوس المتلقين إزائها، يخالنا نحوها نبدى دهشة واستغراباً، وقلوبنا تهتز جزعاً منها وقشعريرة. ولكن هو يعلم ونحن نعلم أيضاً أن هذه الهزة هي وحدها القادرة على انتشالنا من ظلمة الهوة التي نحن فيها – على حد تعبير الوجوديين – إلى حيث نور الفكر الحر والنظر الصحيح إلى الأشياء، وأن هذه القشعريرة هي وحدها الخليقة بأن تدفع الجميع إلى الخلق المستمر والإبداع. وتلك هي العلامة الكبرى للنقد والخطاب الوجودي. وتلك العلامة والصورة هي صورة وجودية عبد الرحمن بدوي.

وبتلك العبارات الحاسمة القاطعة، ختم عبد الرحمن بدوي سلسلة الأفكار الفلسفية التي عبر عنها في واحد من أكثر كتبه خصوصية "الزمان الوجودي"، الذي أصدره في الأربعينات، ولسنا ندري ما إذا كان بدوي، حين رحل عن عالمنا قبل عام ونيف من الآن، قد ظل يؤمن بهذه الأفكار التي كانت تفوح منها، في ذلك الحين رائحة هايدجر وولع بدوي بالفلسفة الألمانية، لكن ما نعرفه هو أن الوجود بالنسبة إلى هذا المفكر العربي المصري الكبير، كان يعني العمل، بقدر ما كان يعني الزمان، وبدوي ظل يعمل طوال حياته، وربما حتى لحظاته الأخيرة، ولقد كان عمله من أخصب نشاطات الفكر العربي في القرن العشرين إنتاجاً، وفي العديد من المجالات الفكرية والفلسفية. وذلك على مدى زمني يتجاوز نصف القرن، والحال أن نتاجات بدوي التي طلعت مرات ومرات أثارات دائماً الكثير من السجالات، وبالتحديد أن الرجل لم يكن يعرف "فضيلة المهادنة"، بل كان يعتبر أن كل فكرة تستحق معركة، وأن كل معركة لا بد أن تدوم طويلاً، لأن الحسم في أي صراع غير ممكن. ومن هنا كان له أعداء أكثر كثيراً مما كان له أصدقاء. أما هو فكان يقول: ".. حين يكون للمرء أصدقاء يحملون أسماء مثل أرسطو وأفلاطون وكنط هيجل، هل يكون حقاً في حاجة إلى أصدقاء آخرين؟".

إذن كان عبد الرحمن بدوي "ظاهرة استثنائية" في الحياة العربية الفكرية، لكن ليس في المجال الذي كان هو يعتقده، هو كان يؤمن بأنه فيلسوف، لكنه في حقيقة أمره، وفي القسم الأعظم من إنتاجه كان شارحاً ومحققاً ومساجلاً ومترجماً ومفسراً، أكثر مما كان فيلسوفاً بكثير. ومع هذا لم يتورع بدوي – حين وضع قبل عقدين من رحيله واحدة من أفضل الموسوعات الفلسفية في اللغة العربية في مجلدين كبيرين – عن خص نفسه بالعدد الأكبر من الصفحات التي خصصت لأي فيلسوف آخر،

بما في ذلك أفلاطون وهيجل.

حسب عبد الرحمن بدوي، ويكفيه فخراً أن ثمة في مكتبة كل مثقف عربي حقيقي رفاً بنحو سبعين كتاباً تحمل اسمه، وبأن ما من قارئ عربي عرف شيئاً عن الفكر اليوناني أو الألماني أو الأوروبي الحديث، أو الفكر الإسلامي والمذاهب الإسلامية، أو عن المستشرقين ونظرتهم إلى التراث العربي، إلا وكان عليه أن يمر عبر فكر عبد الرحمن بدوي وكتبه.

ما أكثر ما يثيره الدكتور بدوي من مناقشات وأفكار، وما أكثر ما تثيره وتلهمه كتبه ودراساته المختلفة المتنوعة الغنية أبداً. ومهما اختلفنا مع الناقد المفكر بدوي، فإننا نحمل له ولأعماله دائماً التقدير العميق والمحبة. وما أروع أن تصبح طاقات هذا المفكر العربي الكبير القادر، في خدمة الفكر العلمي والأمة والثورة الاجتماعية، ما أروع أن يتم لقاء داخل نفسه وفكره بين الفكر والمجتمع، بين الفكر والواقع، بين النفس والمادة، بين الكيف والكم، أن يتم لقاء بين التناقشات المتنازعة، والثنائيات المتنافرة. حقاً سيكون هذا كسباً كبيراً للفكر وللحياة، وللراحل العلامة بدوي نفسه.

الهوامش والمصادر والمراجع

١ -أحمد محمود صبحي: اتجاهات الفلسفة الإسلامية في الوطن العربي، ضمن بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول، جامعة الأردن، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١-١٩٨٤، ص:١٠٧.

٢ -عبد الرحمن بدوي: سيرة بدوي بقلمه، الموسوعة الفلسفية، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، ط١-١٩٨٤، ص:٢٩٥، ٢٩٦.

٣ -عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة بيروت، ط٢-١٩٧٣، ص:٨٣.

٤ -المرجع السابق، ص: ٨٨.

٥ -عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢-١٩٦٢، ص: ١٦.

٦ -عبد الرحمن بدوي: نيتشة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤-١٩٦٥، ص١٦٤.

٧ -المرجع السابق، ص: ١٦٧.

٨ -المرجع السابق، ص: ١٩٧.

٩ -بدوي: الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص: ٢٠٧.

١٠ -المرجع السابق، ص: ٢٠٨.

١١ -عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص: ٩٠.

١٢ -المرجع السابق، ص: ٩٢.

١٣ -المرجع السابق، ص: ٩٣.

١٥ -عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص: ٢٠٨.

١٦ -المرجع السابق، ص: ٢٠٩.

١٧ -عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت - ١٩٧٥، ص: ١٩.

١٨ -المرجع السابق، ص: ٢٠.

١٩ -عبد الرحمن بدوي: بيان الوجودية العربية - مقدمة نيتشة - مرجع سابق،

ص: ٩.

٢٠ -مرجع سابق، ص: ١١.

٢١ -المرجع السابق، ص: ١٢.

٢٢ -المرجع السابق، ص: ١٣.

الخاتمة

ونخلص مما سبق إلى جملة من الحقائق عن طبيعة "القيمة الجمالية" في الإبداع الأدبي والفني، ويحسن بنا أن نجملها في النقاط التالية:

أولاً: إن كل عمل فني شعراً كان أم نثراً، لا بد أن ينطوي على حقائق، وأن هذه الحقائق ليست قيمة في حد ذاتها، كما أن أي مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة، حتى تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتتسرب إليها جميعاً، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكري مفهوماً خارجاً عن نطاق العمل الفني، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني، ويرتبط بعضها بالبعض الآخر، كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء، فتتحول على الرغم من وجودها، عن طبيعتها الأولى، وتصبح جزءاً ملتحماً بالكل لا يمكن فصله.

ثانياً: إن اللغة هي "القيمة الأولية" للخطاب الأدبي، شعراً كان أم نثراً، وأن استخدام الحياة اليومية للغة، واستخدام العلم لها يختلفان اختلافاً أساسياً عن استخدام الأدب لها. إنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته، فهي ليست هنا وسيلة للتخاطب وعملة شائعة متداولة، وإنما هي لغة مشبعة بالتجربة، قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود، عن طريق عمل فني متماسك موحد.

ثالثاً: ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها، وأخرى خارجة عن نطاق الشعر. فالشعر كما يقول "ستيفن سبندر" ليس فقط مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين، أو رؤية جمال الزهرة، أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة. هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها، لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه.

رابعاً: تتركز قيمة الخلق الأدبي والابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها، وما توحي به من ارتباطات وقرائن. ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة إن اتخذ

الأدباء في رواياتهم وقصصهم ومسرحياتهم وقصائدهم موضوعات واحدة؛ ومع ذلك فإن "القيمة الفنية والجمالية" متحققة عند هؤلاء جميعاً. كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته، إنما تتلمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على توفير "قيمة الخلق". وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك، من عناصر العمل الفني قيمة ووحدة متكاملة وعملاً فنياً.

التداولية! درس جديد وغزير، إلا أنه لا يمتلك حدوداً واضحة... وتقع التداولية، كأكثر الدروس حيوية، في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية، إلا أنها غير مألوفة حالياً.

إننا نجد لذلك اعتبارات تداولية عند نمطين من المفكرين، وبالدرجة الأولى عند أولئك الذين يتشبثون بحقيقة الجمل الهادفة فيما يتعلق بلغة كل يوم، وبالجمل التي نطلق عليها "اللغات الطبيعية"، وبعوائق حضور "الأنا" أو "الأنت"، وهو حضور لا يستوجب الكشف عنه وتحديد معناه. ونصادفهما على شاشة كل الأدوار، التي يلعبها سياق تبادل المقاصد في إنجاز المضمون الدال، ويمثل هؤلاء بدرجات متفاوتة المناطقة – الفلاسفة أمثال: فريج، رسل، وبا رهييل، وكارناب. ويتطرق جلهم إلى البعد التداولي، أي إلى الأخذ بعين الاعتبار دور المتكلمين والسياق كشيء يتطلب الإلمام به. ومن هنا، فإما أن على اللغة الشرعية للعلم أن تتنحى، كما عند فريج وكارناب، وإما يتوجب امتصاصها عبر التنحية أو التعبئة لها كما عند رسل، وكين، وإما أن علينا معالجتها أحياناً بجيل مصارع الجيدو كما عند مونتاغ، وغوشيه.

أما في الدرجة الثانية، فتظهر التأملات القريبة من التداولية عند أولئك الذين يهتمون منذ أمد بعيد بآثار الخطاب على المتكلمين والمستعمين، من سوسيولوجيين ومعالجين نفسانيين، ومتخصصين في البلاغة، وممارسي التواصل، ولسانيي تحليل الخطاب أمثال: بيريلمان، وديكرو وبورديو، وكيربرا، وواتزلاويك... وهم أقرب عامة من أحد مصادر التداولية. من ثم، تقول الحكمة التداولية لبيرس بأن الإنتاج الثلاثي للدلالة يتوجه نحو الفعل، وبأن الفكرة التي نكونها عن الأشياء هي بجملة الآثار التي نرتئي إمكانيتها، انطلاقاً من الأشياء.

كما يوجد في النهاية صنف من المنظرين، الذين يجمعون كليا بين دلالة الجملة وبين استعمالها، كما هو الأمر عند فيتجانشتاين، وستراوسون، وقد جعلا من اللغة العادية حديقة النعيم، في تحليلاتها المرهفة، كما نجد ذلك عند أوستن، وسيرل. ونعثر كذلك عند من يرون في التداولية الأداة التقنية لتعضيد فلسفة تعالي التواصل مثل أبيل، وهابرماز، أو من يرون فيها علاقة حوارية مثل جاك. وتعد التداولية عند هؤلاء شيئاً أساسياً ومركزياً. إن المنطلقات الأساسية للنقد الأسطوري، تقربه كثيراً كما هو واضح من الأنثروبولوجيا، غير أن ثمة ارتباطاً قوياً بين توجهات النقد الجديد أيضاً، خاصة في أعمال "فراي". فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني، اعتمدها النقاد الجدد في أمريكا، وقال بها غيرهم من النقاد الشكلانيين. وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد "فراي" يقترب من البنيوية شيئاً فشيئاً. بل من الممكن أن نعد أعمال "فراي" وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهاصاً للبنيوية، وتأكيداً لبعض الملامح، التي جاءت بها الشكلانية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية.

وقد اكتسب النقد الأسطوري أبعاداً نظرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد الجدد مثل الآنسة مود ودكين "التي نشرت كتاب" أنماط نموذجية في الشعر"، وكذلك ولسون نايت، ثم "نورثروب فراي" الأكثر تأثيراً، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط باسمه، خاصة بعد صدور كتابة الشهير "تشريح النقد".

ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى، بأنه نمط من السلوك أو الفعل، أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص، أو صورة أو رمز في الأدب والأساطير، ويعكس أنماطاً أو أشكالاً بدائية وعالمية، تجد استجابة لدى القارئ، ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث، في بعض الثقافات القديمة، كأسطورة "تموز" عند البابليين، و "أدونيس" لدى اليونانيين القدماء.

يقوم المنهج النقدي الأسطوري على استقراء الظواهر الأسطورية داخل النصوص الإبداعية، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة، ثم يصنفها تصنيفاً نوعياً، ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية، موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي، ومدى احتفاظها بخصائصها، كشخصية، أو حادثة، أو موتيفاً أسطورياً، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية،

ومدى تحولها داخل العمل الأدبي..ويعود هذا إلى أمرين:

١ -قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي، أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الأساطير، والذي يمنحها خاصتي التشكيل والتحول، لكي يصبح جزءاً بنيوياً للعمل الأدبي نفسه، ويخدم هذا التمييز الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية للمبدع.

٢ -قدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي للأسطورة، شخصية، أو حادثة، أو موتيفا؛ أي تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي، يخدم رؤى المبدع، من خلال جملة التحولات والتحويرات، وحتى التشوهات التي يحدثها المبدع على هذه الأسطورة أو تلك.

كسرت (الدراسات الثقافية) مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه على أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام تستخدم الاستشكاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي.

والدراسات الثقافية التي تركز على أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ. وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية، هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي، فإنها تقرر أسئلة الدلالة والإمتاع والتاثيرات الإيديولوجية، وهكذا فالدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل الفرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيراً عن الناس، وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة، هو تداخل أساسي له قيمة مركزة في الدراسات الثقافية.

لقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجويت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية

الجمالية، ولعبت فيها دوراً حاسماً، وهذا ما يجعلها إفرازاً للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيداً لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذرياً مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها. لقد كشف النقد الثقافي زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها، ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعياً بدور الثقافة، أي النظام الدلالي في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا، إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير، هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية، والتاريخ والعلاقات الاجتماعية، وحسب هذا الطرح فإن الثقافة تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار.

ونخلص إلى أن إحسان عباس مر بتجربة نقدية ثرية، أوضحت له معالم النقد الأنجلوساكسوني الجديد عبر مترجماته للأدب الأمريكي التي تفوق الحصر منها: ترجمة "مدارس النقد الأدبي" لستانلي هايمن" و "ت. س. إليوت الشاعر الناقد" لماثيسون، وكذا ترجمته لواحد من أهم مصادر النقد الجديد "فن الشعر" لأرسطو، حيث جمع بين الكلاسية الأرسطية، والنقد الأرسطي الجديد، كما تتجلى مظاهره عند الأرسطيين الجدد بالجنوب الأمريكي – تلامذة إليوت – الذين انصبت اهتماماتهم على فحص التراث الأرسطي ودراسته.

استفاد من اطلاعه على مصادر النقد الجديد في أصولها ومصادرها، فانعكست على كتاباته النقدية، ذلك أن النقد الجديد في جوهره تقص واع للنواحي الفنية والجمالية، يقوم على دعامتين – كما ذهب إليوت – تجلتا عند إحسان عباس هما: التحليل والتذوق، وإذا تم ضبط النص على هذه الشاكلة، أمكن التوغل في نسجه واكتشاف تلاوينه الجمالية. وهكذا قدم دراسة للشعر العربي؛ قديمه وحديثه على جانب كبير من الشمولية والإحاطة والتذوق الجمالي.

استمر إحسان عباس يزاوج في نقده الجمالي الجديد بين المعرفة العميقة للتراث وتبصره بالرؤى النقدية المعاصرة في الغرب الأنجلوساكسوني، مستنداً في ذلك إلى متابعة نشطة لما يصدر من جديد هناك، وما يجد من كشوفات نظرية.

هذا الاتصال العميق جعله متفرداً من بين العديد من أبناء جيله من النقاد العرب، فهو لم يكتف بالترجمة والتعريف للمدارس النقدية الحديثة، بل صدر في عديد من كتبه حول الشعر العربي المعاصر عن رؤى تلك المدارس. فحص عبد الوهاب البياتي بكتاب موسوم بعنوان "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث"، منظراً لتحولات القصيدة العربية الجديدة، مشيراً إلى وظيفتها ورؤيتها للعالم والمجتمع والذات. هذه الدراسة النقدية، ما تزال إلى الآن من خير الأبحاث في الشعر العربي الحديث، بمنهجها المقارن وتقصيها لخصائص شعر البياتي. أما قيمتها إبان صدورها، فيصعب المبالغة في تقديرها مهما قلنا فيها.

كان الشعر الحديث ما يزال آنذاك بدعة موضع شك، حتى في أشكاله الأكثر وضوحاً على يد الملائكة والسياب. أما كتابه الآخر عن "بدر شاكر السياب، حياته وشعره"، فكان بمثابة حفريات في تاريخ السياب الشخصي وسيرته الشعرية، فتداخلت الحياة بالشعر وتحقق بذلك التكاملي الجمالي. إن كتاب إحسان عباس عن السياب في حياته وشعره، يقف وحده في المكتبة العربية من حيث التحقيق والمقاربة، وصواب النقد الجمالي الجديد، وألمعية نادرة تلتقط في كل خطوة خيوط الجمال السارية في روح الشعر.

ونستخلص من استلهام جبرا للمنهج الأسطوري، أن الأسطورة احتوت مضامين جديدة، أثرت في نقده وتكاملت لديه منهجاً أسطورياً، بما أضفى عليها دماً جديداً، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام، يحاول جبرا في هذا العالم، أن يقدم البديل من خلال إيجاد معادل موضوعي. ويبدو أن هذه النظرة أضحت أكثر جلاء في منهج جبرا الأسطوري، في البحث عن النماذج الأصلية في الأدب، التي اهتم إليوت بالبحث عن دلالاتها لدى الشعوب البدائية، وبحثها جبرا على وجه الخصوص لدى شعوب المنطقة.

والحديث عن استخدام الميثيولوجيا التي أوجدها وادي الرافدين عبر ما يزيد عن ثلاثة آلاف سنة من الحضارة قبل الميلاد، حديث قديم بالنسبة إلى جبرا. إذ كان من أوائل من أثار الموضوع منذ الأربعينات وبأشكال شتى، وكان اهتمامه به أحد الأسباب التي دعته إلى ترجمة كتاب "أدونيس" لجيمس فريزر، الذي يعد من المصادر التي استرفدت منهج إليوت الأسطوري.

حاول جبرا في نقده الأسطوري، أن يبحث كيف تتضح الأسطورة في عمل ما، وأن يبرز دورها في إناء الصور المجازية والكنايات والرموز، وعلى وجه الخصوص في "الشعراء التموزيين". كما حاول أيضاً على منهج إليوت، أن يوضح كيف تخزن الأسطورة الطاقة، التي بإمكانها أن تتفجر في ذهن المتلقي صوراً وأفكاراً وعواطف، وأن يبحث عن جذورها النابضة بالحياة في الموروث القومي والبشري معاً. ويؤكد حضورها ليس في الشعر فحسب، بل في أعماق الرسامين والنحاتين والمسرحيين والروائيين وغيرهم من المبدعين. باعتباره ناقداً تشكيلياً فناناً، يجمع بين الحس النقدي الأدبي والحس الفني.

وخلاصة القول فإن منهج إدوارد سعيد التحليلي المقارني يتميز برحابة الأفق وبنزعته العالمية. وقد يكون ذلك بين ما يفسر الإقبال على قراءته، وترجمته إلى أكثر من لغة، وتأثير نقده وحضوره القوي في المشهد النقدي الأمريكي، وتكمن فعاليته أكثر في بعثه للمبادئ النقدية، التي سنها إليوت وجماعة النقد الجديد في مطلع القرن العشرين. ومناقشة أطروحات "إدوارد سعيد"، الذي يعد واحداً من أساطين الثقافة / المضادة، المعاصرة في الغرب، تكشف عن الوجه الآخر للحقائق المتمركزة على الذات في الحاضرة الميتروبولية. غير أن الناقد المدقق، والمطلع على علوم الإنسان، لا يلبث أن يكتشف في هذه الثقافة دينامية لا واعية تقوم على ثنائية ارتكاسية، تسبغ على الفعل خطابية رد — الفعل وتحليلها إلى "ثقافية ارتكاسية".

وهذا عائد على ما يظهر لطبيعة المكان الثقافي، و "النظام" الثقافي، في ميله اللامتناهي إلى المركزة والدمج والمأسسة "الإدارية"، يحقق في مسعاه السلطوي الامتثال والمصادرة والاستتباع، والقمع الغريزي للإنسان والمجتمع، وتظهر آثاره على الخطاب النقدي نفسه. فالرأسمالية من داخل، ورأسمالية النموذج الأمريكي بوجه خاص، تدمج في منظومتها كل أبعاد الوجود الخاصة والعامة، الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتربوية، الأمر الذي ينسحب على المؤسسات أيضاً: العائلة، المدرسة، الجامعة، فالمجتمع. وما ينطبق على المؤسسات في نظام السيطرة الوسائطية، ينطبق على الدمج "الإيجابي"، الذي يشمل الاقتصاد والاجتماع، والأدب والثقافة والسلوكية الفردية والجماعية، وكل مناحي الوجود الحيوي.

والصفة الارتكاسية للثقافة المتصفة بسلوكية "تعويضية"، هي نتاج من نتاجات

هذا النظام، الذي يؤثر في تكوينه على تكوين الخطاب النقدي اللامتناهي، واللاامتثالي بطريقة خارجية، تدمغ الخطاب بميسمها وطابعها. يتميز خطاب إدوارد سعيد بالشمولية والموسوعية، فهو يطبق مناهج التاريخ الحولي، الموسوعي، والسوسيولوجيا، والسوسيولوجيا التاريخية، والمنهج الأناسي البنيوي المقارن في القراءات النقدية، المتناغمة والمزدوجة والمتعددة. ويطمح في منهجه نحو العولمة والكوزموبولوتية، ونقد الذات / مقابل الآخر.

وهكذا يفهم سعيد خطاب ما بعد الاستعمار. فالأمبريالية كمفهوم، لم يعد مفهوماً سياسويا عادياً، بل أنه بات متضمناً في "العولمة"، و "الكوزموبوليتية"، والشركات العابرة للقارات المتعددة الجنسيات، وسيطرة السمعي البصري على وسائل الاتصال العالمي.

لقد ظل إدوارد سعيد وفياً لأفكاره، التي مسها بصورة عابرة في "بدايات"، وشرحها بوضوح تام في "الاستشراق"، ثم قام بتوسيعها ومد تحليلها في "الثقافة واللامبريالية"، وكذلك في "صورة المثقف"، حيث يركز على ضرورة أن يمتلك وعياً نقدياً.

ونخلص إلى أن الغذامى يقوم في باكورة أعماله النقدية "الخطيئة والتكفير" برصف النظريات الغربية، المنبثقة من اللسانيات ويجهد نفسه بطريقة مدهشة في صياغتها بأسلوب فضفاض، لا يلتزم الصرامة العلمية التي هي خاصية النقد اللساني، بل ينزع أسلوبه منزعاً غنياً شاعرياً، فضلاً على أنه يسعى إلى تركيب جملة من المقولات المتباينة، فمنها ما هو بنيوي، وما هو سيميائي، وما هو تفكيكي.

يطمح الغذامي إلى تقديم قراءة مختلفة، مبرراً عرضه لمدارس النقد اللساني، على أنها تساعد على قراءة الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور.

لقد أعلن الغذامي صراحة اعتناقه للنهج التشريحي، فهو في رأيه أجمل ما قدم العصر، غير أنه يميل إلى تشريحية "رولان بارت"، التي تقوم على جدلية هدم النص، ثم إعادة بنائه على عكس تشريحية "دريدا"، التي تهدف إلى نقض منطق العمل المدروس من خلال إحداث الشرخ في نصوصه، معللاً ذلك أن دريدا اتجه نحو

فكر الفلاسفة من أفلاطون فأرسطو، وصولاً إلى هيجل وهيدجر وهرسل، قصد استجلاء التناقض الحاصل بين نصوصهم وفكرهم، ومنه اتهم فكرهم والفكر الغربي بعامة بالمركزية والتمحور حول العقل.

تعد كتابات الغذامي التي جاءت بعد "الخطيئة والتكفير" شروحاً واستتباعات لجملة ما ورد في الخطيئة والتكفير نفسه، من مفاهيم ونظريات، غير أن سمة النضج أكثر تبدو واضحة في مؤلفه "تشريح النص"، الذي يأتي صدوره مباشرة بعد الخطيئة والتكفير، بثلاث سنوات؛ حيث بدا الغذامي أكثر تحكماً في أدواته النقدية.

والجدير بالذكر أن مؤلفات الغذامي، الصادرة بعد "الخطيئة والتكفير" ليست محكمة النسج، بمعنى فقدان خاصية الانسجام بين طروحاتها النقدية بمعنى أن المؤلف الواحد يجمع بين مجموعة من المقالات التي نشرت في مجالات مختلفة، ولكنها تنضوي تحت غطاء واحد وهو النقد النصاني، أو النصوصية – على حد تعبيره – وهي مؤلفات تتفق في منطلقاتها النظرية، حيث يعضد أحدها الآخر، كما أنها تصدر عن رؤية واحدة، وإن اختلفت اختلافاً طفيفاً من عمل إلى آخر.

ترتكز المنهجية النقدية عند الغذامي على ما سماه بـ "النقد النصابي"، وهو نقد يعتمد على ما بعد البنيوية. ويعد كتابه "الخطيئة والتكفير باكورة الغذامي النقدية، حيث صدر سنة ١٩٨٥، وهو أول مصدر عربي يعلن تبنيه لمقولات الاتجاه التفكيكي.

يعد الغذامي من رواد "النقد الثقافي" في الخطاب النقدي العربي، هذا الخطاب الثقافي الذي هو عبارة عن تجاوز نصوص لغوية إبداعية، إلى تناول مظاهر ثقافية أخرى بالنقد، وقد توجه الغذامي في سنواته الأخيرة إلى دراسة الأنساق الثقافية العربية، كما أنه خص المرأة بدراسات مستفيضة، وأخرجها من دائرة السلبية إلى دائرة الإيجابية، والمساهمة في بناء صرح الثقافة والأمة بشكل أوسع، كما دافع عن مظالمها، كتلك التي تحصر دورها في المتعة والجنس والأولاد.

لقد شكلت المرأة بؤرة الخطاب النقدي عند الغذامي منذ الخطيئة والتكفير، فقد أوعز الغذامي أسرار الإبداع إليها، أو لعله يختار مادة نقدية بما يلائم نواياه وطروحاته ومقاصده، ويحولها من ذات منكتبة إلى ذات كاتبة، أو من موضوع للكتابة

إلى ذات مبدعة كاتبة فاعلة، ويؤسس لتاريخ دخولها معترك الإبداع، وصرختها في وجه الذكورية المتوحشة.

ونخلص إلى أن مشروع محمد أركون النقدي، جهد يتجاوز النزعة التراثية الانتقائية الكلاسيكية، والنزعة الاستشراقية الإسلامية والتراث العربي، يقوم في الأساس على النقد كما ظهر في جل أعماله، وهو لا يتوقف في نقده عند الفروع والنتائج، بل يعود إلى الأصول حافراً منقباً، فيخضعها للنقد والتفكيك، موضحاً سير الأحداث في التاريخ، كاشفاً عن الوجه الآخر للأشياء، أي أنه لا يقصر على نقد الأحاديث والتفاسير، ولا يكتفي بتفكيك الأنساق الفقهية، والمنظومات الأدبية، بل يتوغل في نقده وتفكيكه وصولاً إلى الأصل الأول: أي إلى الوحي القرآني.

والحق أن أركون يركز نقده وتفكيكه في الدرجة الأولى على الخطاب الإسلامي؛ أصولاً وفروعاً وفي مختلف مستوياته وتجلياته، بدءاً من النص القرآني ذاته وانتهاء بكل ما انتظم حوله من نصوص وخطابات. إن هذا اللون من التفكيك يسعى إلى استنطاق خطاب الحقيقة عن بداهاته المحتجبة، إنه اشتغال على النصوص بالعمل على تفكيكها، والحفر في طبقاتها للكشف عما تمارسه من آليات الحجب والاستبعاد والكبت والتحوير والخداع.

ومن خلال منهجه التفكيكي، استطاع المفكر والناقد الجزائري إحداث زحزحات عديدة داخل ساحة الفكر الإسلامي والعربي، لقد خلخل الأسس التقليدية والتصورات الرازحة بعناد في الجبهتين الإسلامية والاستشراقية.

وإذا كان أركون يستخدم مناهج اللسانيات والأنثروبولوجيا والحفريات، ويتفق مع أعلام النقد المعاصر في موقفهم من الحداثة الغربية، وتفكيكهم للعقل المهيمن، إلا أنه يختلف معهم في نقطة واحدة، هي عدم السقوط في حمأة اليأس والعدمية، وكذلك فإنه يرفض التطرف الوضعي، واحتقار البعد الروحي للإنسان والأديان.

إن الهاجس الذي يوجه أركون في مباحثه وتحليلاته، هو العمل على تشكيل فكر نقدي عقلاني حر على ساحة الفكر العربي والإسلامي. إنه بحق مثقف في الفكر الإسلامي، وباحث حصيف في التراث العربي بارز، يكتب بلغة حديثة ويفكر بطريقة جديدة مغايرة، تخترق أسوار الممنوع وتطرق أبواب الممتنع. إنه صاحب خطاب

مختلف عن الخطابات السائدة، وجديد كل الجدة في المصطلح والأداة على السواء، أو في المنهج والرؤية، أو في التوجه والرهان.

وبهذا الختام نجد الدعوة الصريحة للفكر والنقد الوجودي، عند الناقد المفكر عبد الرحمن بدوي، الذي وضع أمام أيدينا أول صورة من صور النقد الوجودي الأوروبي، مندغمة بمحاولة وجودية عربية يضع أركانها هو ويؤسسها ويرتادها بلا منازع، ويضع معالمها على الطريق في شكل وجودية: ذات صورة حية قوية فيها عنف وفيها قسوة، وفيها تناقض وفيها اضطراب، وفيها خصب وفيها حياة. وهو الناقد المفكر، يعلم مقدماً أننا لم نطمئن إليها، وأن الكثير من القلق سيساور نفوس المتلقين إزائها، يخالنا نحوها نبدى دهشة واستغرباً، وقلوبنا تهتز جزعاً منها وقشعريرة. ولكن هو يعلم ونحن نعلم أيضاً أن هذه الهزة هي وحدها القادرة على انتشالنا من ظلمة الهوة التي نحن فيها — على حد تعبير الوجوديين — إلى حيث نور الفكر والنظر الصحيح إلى الأشياء، وأن هذه القشعريرة هي وحدها الخليقة بأن تدفع الجميع إلى الخلق المستمر والإبداع. وتلك هي العلامة الكبرى للنقد والخطاب الوجودي. وتلك العلامة والصورة هي صورة وجودية عبد الرحمن بدوي.

وبتلك العبارة الحاسمة القاطعة، ختم عبد الرحمن بدوي سلسلة الأفكار الفلسفية التي عبر عنها في واحد من أكثر كتبه خصوصية "الزمان الوجودي"، الذي أصدره في الأربعينات، ولسنا ندري ما إذا كان بدوي، حين رحل عن عالمنا قبل عام ونيف من الآن، قد ظل يؤمن بهذه الأفكار التي كانت تفوح منها، في ذلك الحين رائحة هايدجر وولع بدوي بالفلسفة الألمانية، لكن ما نعرفه هو أن الوجود بالنسبة إلى هذا المفكر العربي المصري الكبير، كان يعني العمل، بقدر ما كان يعني الزمان، وبدوي ظل يعمل طوال حياته، وربما حتى لحظاته الأخيرة، ولقد كان عمله من أخصب نشاطات الفكر العربي في القرن العشرين إنتاجاً، وفي العديد من المجالات الفكرية والفلسفية. وذلك على مدى زمني يتجاوز نصف القرن، والحال أن نتاجات بدوي التي طبعت مرات ومرات أثارت دائماً الكثير من السجالات، وبالتحديد أن الرجل لم يكن يعرف "فضيلة المهادنة"، بل كان يعتبر كل فكرة تستحق معركة، وأن كل معركة لا بد أن تدوم طويلاً، لأن الحسم في أي صراع غير ممكن. ومن هنا كان له أعداء أكثر كثيراً مما كان له أصدقاء. أما هو فكان يقول ".. حين يكون للمرء أصدقاء يحملون أسماء مثل أرسطو وأفلاطون وكانط وهجيل، هل يكون حقاً في حاجة إلى

أصدقاء آخرين".

إذن كان عبد الرحمن بدوي "ظاهرة استثنائية" في الحياة العربية الفكرية، لكن ليس في المجال الذي كان هو يعتقده، هو كان يؤمن بأنه فيلسوف، لكنه في حقيقة أمره، وفي القسم الأعظم من إنتاجه كان شارحاً ومحققاً ومساجلاً ومترجماً ومفسراً، أكثر مما كان فيلسوفاً بكثير. ومع هذا لم يتورع بدوي – حين وضع قبل عقدين من رحيله واحدة من أفضل الموسوعات الفلسفية في اللغة العربية في مجلدين كبيرين – عن خص نفسه بالعدد الأكبر من الصفحات التي خصصت لأي فيلسوف آخر، بما في ذلك أفلاطون وهيجل.

حسب عبد الرحمن بدوي، ويكفيه فخراً أن ثمة في مكتبة كل مثقف عربي حقيقي رفاً مليئاً بنحو سبعين كتاب تحمل اسمه، وبأن ما من قارئ عربي عرف شيئاً عن الفكر اليوناني أو الألماني أو الأوروبي الحديث، أو الفكر الإسلامي والمذاهب الإسلامية، أو عن المستشرقين ونظرتهم إلى التراث العربي، إلا وكان عليه أن يمر عبر فكر عبد الرحمن بدوي وكتبه.

ما أكثر ما يثيره الدكتور بدوي من مناقشات وأفكار، وما أكثر ما تثيره وتلهمه دائماً كتبه ودراساته المختلفة المتنوعة الغنية أبداً. ومهما اختلفنا مع الناقد المفكر بدوي، فإننا نحمل له ولأعماله دائماً التقدير العميق والمحبة. وما أروع أن تصبح طاقات هذا المفكر العربي الكبير القادر، في خدمة الفكر العلمي والأمة والثورة الاجتماعية، ما أروع أن يتم لقاء داخل نفسه وفكره بين الفكر والمجتمع بين الفكر والواقع، بين النفس والمادة، بين الكيف والكم، أن يتم لقاء بين التناقشات المتنازعة، والثنائيات المتنافرة، حقاً سيكون هذا كسباً كبيراً للفكر وللحياة، وللراحل العلامة بدوي نفسه.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: باللغة العربية

١ -إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، إشراف حسن عطية، مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر – ١٩٧٣.

٢ -أحمد أمين: النقد الأدبي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر – ١٩٩٢.

٣ -أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – ٢٠٠٢.

٤ -أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات آمال، الجزائر – ١٩٨٢.

٥ -أحمد محمود صبحي: اتجاهات الفلسفة الإسلامية في الوطن العربي، ضمن بحوث المؤتمر الفلسفي العربي الأول، جامعة الأردن، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

٦ -أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء – ١٩٨٥.

٧ -أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت – ١٩٨٠.

٨ -إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢ – ١٩٥٩.

٩ -إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١-١٩٧٧.

١٠ -إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٧٨.

١١ -إحسان عباس: من سرق النار خطوات في النقد، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، ط١-١٩٨٠.

١٢ -إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة – دراسات نقدية – مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط١-١٩٨٢.

١٣ -إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار الثقافة

بيروت، ط٥-١٩٨٣.
١٤ -إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان - ، ط٥ - ١٩٨٣.
١٥ -إحسان عباس: غربة الراعي، سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان - ١٩٩٦.
١٦ -إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - طبعة مزيدة ومنقحة - دار الشروق، عمان، الأردن - ١٩٩٧.
١٧ -أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي القاهرة - ١٩٤٩.
١٨ -بشرى موسى صالح: نظرية التلقي.. أصول ونظريات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠١.
١٩ -جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١-١٩٦١.
٢٠ -جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧١.
٢١ -جبرا: الأسطورة والرمز، خمس عشرة دراسة لخمسة عشرة ناقداً، منشورات وزارة الإعلام بغداد - ١٩٧٣.
٢٢ -جبرا: النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١-١٩٧٥.
٢٣ -جبرا: معايشة النمرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٩٤.
٢٤ -جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت، ط١-٢٠٠١.
٢٥ -جهاد فاضل: أسئلة النقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٩٠.
٢٦ -الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر - ١٩٩٢.
٢٧ -حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط٢-١٩٨٥.
٢٨ -حسام الخطيب: الأدب المقارن، الجزء الثاني، مطبعة الإنشاء - دمشق، ط١ - ١٩٨٢.

٢٩ -خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت – ١٩٦٢.
٣٠ -خلدون الشمعة: الشمس والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط١-١٩٩٧.
٣١ -رابح خيدوسي وآخرون: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر – ٢٠٠٣.
٣٢ -الربيع ميمون: نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٠.
٣٣ -رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٨.
٣٤ -روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين بيروت، ط١ – ١٩٥٢.
٣٥ -رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط١-١٩٩٤.
٣٦ -زكي نجيب محمود: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة – ١٩٦٣.
٣٧ -زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد دار الشروق بيروت القاهرة، ط٢-١٩٨٣.
٣٨ -طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢-١٩٩٦.
٣٩ -طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار العربية – ١٩٩٥.
٤٠ -طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء – ١٩٩٨.
٤١ -كنعان مكية: القسوة والصمت.. الحرب والاستبداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٣.
٤٢ -لطيفة الزيات: تجربتي في الكتابة، شهادة، صاحب البيت، دار الهلال – ١٩٩٢.
٤٣ -لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

ط٢-١٩٨٧.

٤٤ -مجدي الجزيري: البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي شتراوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - ٢٠٠٢.

٤٥ -مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسبر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - ٢٠٠٢.

٤٦ -مجدي وهبة: الأدب المقارن الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١ - ١٩٩١.

٤٧ -محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠٢.

٤٨ -محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء - ١٩٧٢.

٤٩ -محمد النويهي: طبيعة الفن ومسئولية الفنان، دار المعرفة، مصر - ١٩٦٤.

٥٠ -محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء - ١٩٩٨.

٥١ -محي الدين صبحي: إحسان عباس والنقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس - ١٩٨٤.

٥٢ -محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية - ١٩٧٩.

٥٣ -منير شفيق: في الحداثة والخطاب الحداثي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ١٩٩٩،

٥٤ -مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم القاهرة - ١٩٦٤.

٥٥ -محسن محمد عطية: غاية الفن، دراسة فلسفية ونقدية، دار المعارف، مصر - ١٩٩١.

٥٦ -مهدي عامل: أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط٤-١٩٨٥.

٥٧ -موسى السيد: غادة السمان الأديبة/ نثرية دار الفكر، دمشق - ٢٠٠٢.

٥٨ -ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢-٢٠٠٠.

٥٩ -ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٣-١٩٨٠.

٦٠ -نازك الملائكة: التجزيئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين، بيروت - ١٩٧٤.

٦١ -نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط٥-١٩٧٨.

٦٢ -نازك سابايارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب، دار نوفل، بيروت، ط٢- ١٩٩٢.

٦٣ -نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، النادي الأدبي، الرياض - ١٩٨٦.

٦٤ -نذير العظمة: سفر العنقاء، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ط١ - ١٩٩٧.

٦٥ -نذير العظمة: جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية الأنجلوساكسونية - دراسة مقارنة - دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق ١٩٨٧.

٦٦ -نذير العظمة: مدخل إلى الشعر الحديث - الشعراء التموزيون - النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١.

٦٧ -نفيسة الرفاعي: روز غريب، المعلمة، الأديبة، الإنسانة، كتاب باحثات، يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، الكتاب الثاني - ١٩٩٦.

٦٨ -نوال السعداوي: دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٨٢.

٦٩ -نوال السعداوي و وهبة عزت: المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق - ٢٠٠٠.

٧٠ -صلاح فضل: بلاغة الخطاب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت - ١٩٩٢.

٧١ -صدوق نور الدين: سير المفكرين الذاتية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ٢٠٠٠.

٧٢ -عادل العوا: القيمة الأخلاقية، الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق - ١٩٦٥.

٧٣ -عبد الرحمن بدوي: سيرة بدوي بقلمه، الموسوعة الفلسفية، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، ط١-١٩٤٨.

٧٤ -عبد الرحمن بدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٣-١٩٦٢.

٧٥ -عبد الرحمن بدوي: نيتشة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤-١٩٦٥.

٧٦ -عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة بيروت، ط٣-١٩٧٣.

٧٧ -عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت - ١٩٧٥.

٧٨ -عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة، ط١-١٩٥٥.

٧٩ -عزة بيضون: تجمع الباحثات اللبنانيات، كتاب الثاني - باحثات - ١٩٩٦.

٨٠ -علي حرب: مداخلات، مباحثات نقدية، دار الحداثة، بيروت - ١٩٨٥.

٨١ -علي حرب: الفكر والحدث، دار الكنوز الأدبية، بيروت - ١٩٩٧.

٨٢ -عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة - ١٩٨٥.

٨٣ -عبد الله الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت - ١٩٨٧.

٨٤ -عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط١-١٩٩١.

٨٥ -عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - ط٢- ١٩٩٧.

٨٦ -عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢-٢٠٠١.

٨٧ -عبد الرحمن عزي: الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار الأمة، الجزائر - ١٩٩٥.

٨٨ -عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة،

الكويت – ٢٠٠٣.
٨٩ -عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢-١٩٨٠.
٩٠ -عصام الأعرج: جبرا إبراهيم جبرا.. مقتطفات من سيرته – ضمن كتاب تكريم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٥.
٩١ -غالي شكري: سوسيولوجيا النقد الحديث، دار الطليعة بيروت، ط١-١٩٨١.
٩٢ -فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، الكويت – ٢٠٠٢.
٩٣ -فريال غزول جبوري وآخرون: الفلسطينيون والأدب المقارن؛ روحي الخالدي، إدوارد سعيد، عز الدين الناصرة، حسام الخطيب، الهيئة العامة للقصور الثقافية، القاهرة، أبريل – ٢٠٠٠.
٩٤ -فخري صالح: دفاعاً عن إدوارد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ٢٠٠٠.
٩٥ -فيصل دراج: بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية، دار الآداب، بيروت، ط١-١٩٩٦.
٩٦ -سامي خرطبيل: الوجود والقيمة، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط١-١٩٨٠.
٩٧ -سلامة موسى: ما هي النهضة ومختارات أخرى، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ١٩٨٧.
٩٨ -سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، مطبعة سلامة موسى للنشر والتوزيع القاهرة، ط٤-١٩٦٤.
٩٩ -سلامة موسى: الأدب الإنجليزي الحديث، المطبعة المصرية مصر – ١٩٤٨.
١٠٠ -سمير سعد حجازي: نظريات معاصرة في تفسير الأدب، النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، مصر، ط١-٢٠٠١.
١٠١ -سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة، دار الشروق بيروت القاهرة، ط٢-١٩٨٠.
١٠٢ -السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، منشأة المعارف، الإسكندرية

– ٢٠٠٢.
١٠٣ –سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة – ١٩٨٤.

١٠٤ –سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١–١٩٨٥.

١٠٥ –سهير القلماوي: محاضرات في النقد الأدبي، معهد الدراسات العربية العالية القاهرة، ط١–١٩٥٥.

١٠٦ –شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت – ٢٠٠١.

١٠٧ –يمنى العيد: ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت – ١٩٧٣.

١٠٨ –يمنى العيد: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.

١٠٩ –يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآداب الجديدة، بيروت، ودار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢–١٩٨٤.

١١٠ –يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – ١٩٨٦.

١١١ –يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١–١٩٨٧.

١١٢ –يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط١–١٩٩٠.

١١٣ –يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط١–١٩٩٩.

ثانياً: المترجمة

١ -إدوارد سعيد: الاستشراق — المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢-١٩٨٤.

٢ -إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت — ١٩٩٨.

٣ -إدوارد سعيد: خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت — ٢٠٠٠.

٤ -إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق — ٢٠٠٠.

٥ -إليوت: التقاليد والموهبة، ضمن مقالات نقدية، ترجمة لطيفة الزيات، دار الثقافة بيروت، (د.ت).

٦ -إليوت: تعليقات على الأرض الخراب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة — الشاعر والقصيدة — المؤسسة العربية — ١٩٨٠.

٧ -إليوت: مهمة النقد، ترجمة إبراهيم حمادة، ضمن كتاب مقالات في النقد، دار المعارف، مصر، ط١-١٩٨٢.

٨ -إليوت: قصيدة جرينتيون، ترجمة ماهر شفيق، دار المطابع المستقبل، القاهرة، بيروت — ١٩٩٦.

٩ -إيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت — ١٩٩٩.

١٠ -أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت — ١٩٦١.

١١ -أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة — ١٩٧٥.

١٢ -بول بوفيه: الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد. إصدارات سطور، القاهرة — ٢٠٠١.

١٣ -تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا، سينا للنشر، القاهرة — ١٩٩٢.

١٤ –جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة، الكويت – ١٩٩٩.

١٥ –جون. ب. فكري: الغصن الذهبي، وقع عميق ونمط أعلى، الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشرة ناقداً، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٨٠.

١٦ –جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٣.

١٧ –جيمس فريز: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

١٨ –جيمس فريزر: الغصن الذهبي، أدونيس أو تموز دراسة في الساطير والأديان الشرقية، ترجمة جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٨٣.

١٩ –دوني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢–١٩٧٥.

٢٠ –رايموند ويليأمز: طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة هارون عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت – ١٩٩٩.

٢١ –رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٩٦.

٢٢ –كلود ليفي شتراوس: مقالات في الأناسة، ترجمة حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت – ١٩٨٣.

٢٣ –ليليان. ر. فريست: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات دار الحرية، بغداد – ١٩٧٩.

٢٤ –محمد أركون: الفكر الإسلامي، نقد واجتهاد، ترجمة هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر – ١٩٩٣.

٢٥ –محمد أركون: الإسلام، أوروبا، الغرب، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت – ١٩٩٥.

٢٦ –محمد أركون وآخرون: الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط٢–٢٠٠٠.

٢٧ -نعوم تشومسكي: ردع الديمقراطية، دار عيبال للنشر، قبرص — ١٩٩٢.

٢٨ -نورثروب فراي: الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.

٢٩ -نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، سوريا — ١٩٨٧.

٣٠ -نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب تونس — ١٩٩١.

٣١ -غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للآداب، دمشق — ١٩٧٣.

٣٢ -فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق.

٣٣ -فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، المغرب — ١٩٨٥.

٣٤ -ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت — ١٩٨١.

٣٥ -ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (د.ت).

٣٦ -هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء — ١٩٩٩.

ثالثاً: الدوريات والمجلات

١ -الأقلام – عدد خاص بالنقد الأدبي العدد ١١١ – أغسطس ١٩٨٠.

٢ -تايكي، العدد ١٢، عدد خاص بالفكر النسوي – ٢٠٠٣.

٣ -التبيين، الجزائر، عدد ١٨-٢٠٠٢.

٤ -التبيين، الجزائر، عدد ١٩-٢٠٠٢.

٥ -الدستور الثقافي، الأردن، فاتح آب – ٢٠٠٣.

٦ -دفاتر نسائية، العدد٢، الجزائر – ١٩٩٣.

٧ -الثقافة العالمية، العدد ٨٨، مايو، يونيو – ١٩٩٨.

٨ -اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد ١٤، ديسمبر – ١٩٩٩.

٩ -اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد ١٥، أفريل – ٢٠٠١.

١٠ -المعرفة – العدد: ١٨٢، نيسان ١٩٧٧.

١١ -مجلة المعرفة – العدد: ١٨٣، أيار ١٩٧٧.

١٢ -المعرفة – العدد: ١١٩، سبتمبر ١٩٧٨.

١٣ -نضال الشعب، دمشق، العدد ٥٤٨، كانون الأول، ١٩٩٠.

١٤ -نشرية دار الفكر، دمشق – ٢٠٠٢.

١٥ -عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٧، العدد الأول، سبتمبر – ١٩٩٨.

١٦ -عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، المجلد ٣٠ يوليو. سبتمبر – ٢٠٠١.

١٧ -العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد الثاني، ربيع ١٩٨٨.

١٨ -العربي، الكويت، العدد ٥١٤، سبتمبر – ٢٠٠١.

١٩ -العربي، العدد ٥٤١، ديسمبر – ٢٠٠٣.

٢٠ -الفكر العربي المعاصر، العددان ٦، ٧ بيروت، ١٩٨٠.

٢١ -الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت، عدد ٤١، تشرين الأول – ١٩٨٦.

٢٢ -فكر ونقد، الرباط، السنة الثالثة، العدد ٢٤، ديسمبر - ١٩٩٩.

٢٣ -فصول، العدد ٣، المجلد ٣، أبريل - ١٩٨١.

٢٤ -فصول، المجلد ٤، العدد ٣، مايو فبراير - ١٩٩١.

٢٥ -فصول - المجلد ١٥، العدد ٣، خريف ١٩٩٦.

٢٦ -الفيصل، السعودية، العدد ٢٨١، مارس - ٢٠٠٠.

المؤلف: أ.د. حفناوي بعلي

-كاتب، وصحفي، وباحث جامعي. أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة عنابة الجزائر –

-ماجستير في الأدب التمثيلي – النقد المسرحي –

-دكتوراة دولة في الآداب والعلوم الإنسانية، تخصص في الأدب المقارن – العلاقات العربية الأنجلو أمريكية –

-عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. حصل على جائزة المدينة والإبداع النقدية – عام ٢٠٠٢

-أمين عام – عضو مؤسس – لجمعية الأدب المقارن الجزائرية، عضو جمعية التاريخ والمعالم الأثرية.

-شارك بالمحاضرات في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية..

-نشر عدة دراسات وبحوث ومقالات في الجرائد والمجلات والدوريات الوطنية والعربية والأجنبية..

صدر له:

-أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.

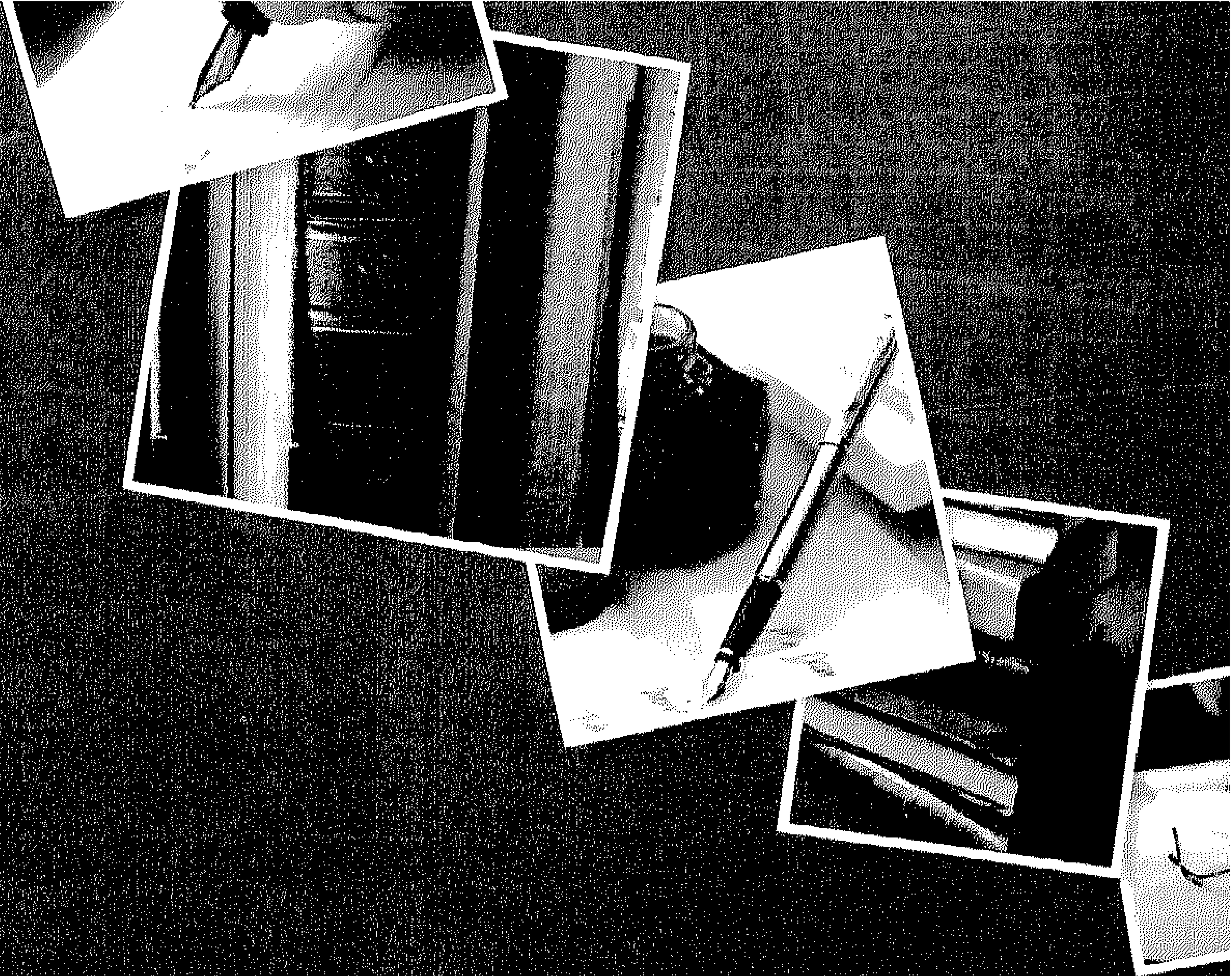
-فضاءات المقارنة الجديدة.. الحداثة العولمة.. جماليات التلقي.

-أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

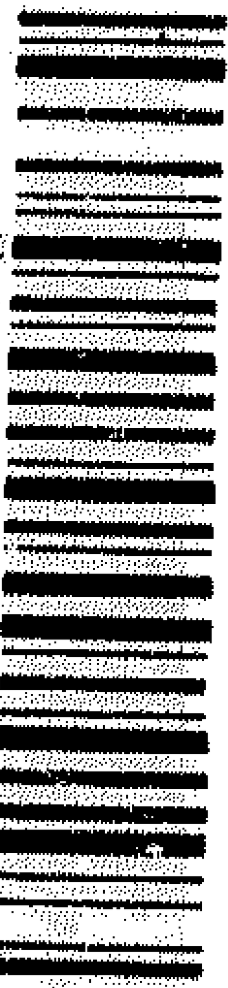
-أثر. ت. س. إليوت في الأدب العربي المعاصر.

-جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أمريكية.

-طبقات الأدب النوميدي الإفريقي.. من أبوليوس إلى أوغسطينوس.







Design By
SERIOUS®